

Н. В. Пестова



**ЛИРИКА НЕМЕЦКОГО
ЭКСПРЕССИОНИЗМА:
профили чужести**

Министерство образования Российской Федерации
Уральский государственный педагогический университет

Н. В. Пестова

**Лирика немецкого экспрессионизма:
профили чужести**

Екатеринбург 2010

РЕЦЕНЗЕНТЫ

доктор филологических наук, профессор

Н. С. ПАВЛОВА

(Российский государственный гуманитарный университет, Москва)

доктор филологических наук, профессор

Н. Н. СЕМЕНЮК

(Институт языкознания РАН, Москва)

Пестова Н. В.

П 28 Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 3-е, доп. и исправл. / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2010. — 463 с. ISBN 5-7186-0310-3

В монографии разработана оригинальная концепция экспрессионизма как относительно целостной художественной системы, основанная на привлечении в сферу литературоведения опыта ксенологии. Впервые в отечественном литературоведении лирика немецкого экспрессионизма представлена не только канонизированными, но и малоизвестными и забытыми поэтами.

УДК830-14 ББК 111 5 (4Г+4Гс)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
Часть I. МИФЫ ЭКСПРЕССИОНИЗМА И ЭКСПРЕССИОНИЗМОВЕДЕНИЯ.....	11
Глава 1. Приоритеты и противоречия немецкого экспрессионизмоведения	11
Случайность «термина эпохи» и последствия этой случайности	18
Проблема выбора авторов	25
Условность периодизации экспрессионистского десятилетия.....	28
Глава 2. Основные стратегии исследования в экспрессионизмоведении	30
Выводы I части	48
Часть II. ПОНЯТИЕ ЧУЖЕСТИ В НЕЛИТЕРАТУРНОМ И ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ МОДЕРНИЗМА.....	50
Глава 1. Тематизация ощущения чужести в лирике экспрессионизма	50
Глава 2. Категория чуждого и нечуждого в литературном и нелитературном дискурсах.....	67
Профили чужести. Первое приближение.....	75
Глава 3. Пути освоения категории чужести в экспрессионистское десятилетие.....	82
Нигилизм Ницше как доминирующее мироощущение начала века	96
Глава 4. Отчуждение и очуждение в эстетическом дискурсе рубежа веков.....	105
Глава 5. Отчуждение и очуждение в социологическом дискурсе начала века.....	119
Выводы II части	133
Часть III. ПРОФИЛИ ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЙ ЧУЖЕСТИ.....	135
Глава I. Социологический аспект чужести	140
Экспрессионистская субкультура	140
Литературные клубы и кабаре	145
Литературные журналы экспрессионизма	154
Первые поэтические антологии.....	159

Прочие экспрессионистские публикации	166
Портрет поколения: жизнь против времени	170
Глава 2. Языковое воплощение категории чужести в лирике экспрессионизма.....	191
Лексико-семантический аспект: коннотативно-ассоциативное поле чужести	191
Формальный аспект: очуждение	220
Глава 3. Топологический аспект. Истоки глобального отчуждения современного человека	245
«Берлинский экспрессионизм». Амбивалентность лирики Большого города.....	245
Экспрессионистское странствие. Экзотизм и эскапизм	261
Аспекты отчуждения	272
Человек и мир	274
Любовная лирика экспрессионизма	280
Человек и Бог	292
Человек и природа. Культ Дерева	302
Выводы III части	321
Часть IV. ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ ИГРА С ТРАДИЦИЕЙ: ПРИСВОЕНИЕ ЧУЖДОГО	328
Глава 1. От поэтики Ницше к поэтике экспрессионизма	330
Звукоживопись экспрессионистской лирики	339
Морфологическая игра.....	351
Глава 2. Философемы Ницше как основной тематический источник литературного экспрессионизма	359
Витализм и его поэтическое освоение: движение по- экспрессионистски	359
Авитальность и ее поэтическое воплощение	365
Глава 3. Экспрессионистский сонет	375
Выводы IV части.....	396
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	399
БИБЛИОГРАФИЯ:.....	403
I. Общие и частные исследования немецкого экспрессионизма:	403
II. Экспрессионизм в историях немецкой литературы	411
III. Критическая литература по отдельным авторам:	412

IV. Ницше и экспрессионизм	416
V. Поэтика, лингвистика, эстетика, социология в экспрессионистской оптике.....	417
VI. Ксенология	420
VII. Литература других эпох и направлений в зеркале экспрессионизма	423
VIII. Лирика немецкого экспрессионизма	425
Цитируемые поэтические сборники и собрания сочинений:	425
IX. Антологии экспрессионистской лирики в хронологической последовательности:	428
X. Прочие антологии немецкой лирики:	429
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ	432

ВВЕДЕНИЕ

Название широко известной работы Альберта Сергеля «В плену экспрессионизма», опубликованной в 1925 году и положившей начало научному исследованию периода немецкой литературы с 1910 по 1923/1924 годы, на много лет определило и сам характер экспрессионизмоведения. Оно складывалось и развивалось под сильнейшим давлением эффективной программатики движения и многозначительности латинского происхождения этого «термина эпохи». В результате этих двух парализующих объективную оценку факторов само экспрессионизмоведение «попало в плен» целого ряда односторонних представлений и категоричных суждений об этом литературном феномене. Термин из описательного превратился в оценочный. Его стали примерять на формальные и неформальные литературные группировки этих лет, а также на отдельных поэтов, драматургов и прозаиков, державшихся совершенно особняком от общих литературных процессов.

Сколько бы ни рассуждалось о вреде «измов», какими бы серьезными ни были предостережения и претензии к ним, они, тем не менее, хранят эту гипнотическую энергетику. Однако диагностирующая ценность таких ярлыков оказывается весьма незначительной. Устойчивая потребность в «измах» в отношении литературного периода с 1910 по 1923/1924 годы, судя по результатам, сыграла в научном исследовании не только консолидирующую, но и дезориентирующую роль. Постоянные оговорки литературоведов о прагматическом и эмпирическом характере термина не спасают положения, так как его мощнейшая самостоятельная семантика осознанно или бессознательно продолжает направлять ход исследований и общую методологическую ориентацию.

Экспрессионизм как литературный период в оценках наполняется таким количеством противоречий, что одни исследователи спрашивают, «а был ли он вообще?» (П. Пертнер), а другие сознаются в незнании, что такое экспрессионизм и кто такой — экспрессионистский писатель или поэт (Г. Бенн, С. Виетта). На всякое высказывание, утверждение, гипотезу, оценку об экспрессионизме тут же находится контраргумент — это парадоксальная особенность как экспрессионизмоведения, так и самого экспрессионизма. Но именно в том обстоятельстве, что в экспрессионистском движении нет ничего очевидного и однозначного, кроется его особая притягательность. Если говорить о лирике, то в ней прекрасно соседствуют вековые традиции со смелым экспериментом, остранение с конвенциональностью, крик с тихим апокалипсисом, сонет с верлибром, любовь с цинизмом, пацифизм с беллицизмом, разум с чувством, торжество интеллекта с удовольствием от его уничтожения.

Тихие катаклизмы и катастрофы в языке случаются не вдруг, они долго подготавливаются и зреют, а потом в очень концентрированном виде выплескиваются в определенное время в определенном месте, как это произошло с экспрессионизмом в Германии. Продуктивным процесс создания современной поэзии становится уже в середине XIX века, но до первого десятилетия XX века новая поэзия является делом только очень немногих выдающихся умов, к которым литературоведы причисляют Уитмена, Рембо, Бодлера, Малларме, Георге, Гофманшталя. Каждый из них оставался один на один со временем, многие за свою позднюю популярность заплатили одиночеством и пренебрежением к себе. Экспрессионизм это одинокое противостояние завершает, так как это литература целого поколения. Глубокий языковой скепсис, охвативший молодых литераторов, приходится именно на эти годы. Экспрессионизм стал водоразделом между рассмотрением поэтики современной поэзии с точки зрения нормативности и с точки зрения дескриптивных категорий.

Если последние, высказанные в отношении экспрессионизма и рассыпанные по сотням работ, сгруппировать, то мы и получим набор поэтических приемов, характерных для поэзии сегодняшнего дня: принцип монтажа, двусмысленность или многозначность, все виды и способы нарушения интонационной, композиционной, метроритмической инерции; диалектика компрессии и декомпрессии, консонанса и диссонанса, формальной дисциплины и смысловой бездонности; новые метафорические механизмы, в основе которых лежит расширение синтаксической валентности и семантического согласования. Но если сегодня эти элементы поэтики считаются скорее обязательными и неотъемлемыми, «нормативными», то в экспрессионистское десятилетие они были вызывающе провокационными, а в сочетании с традициями придавали этой поэтике характер, ускользающий от точных дефиниций. Поэтика экспрессионизма оставалась как бы «не в фокусе», так как границы между конвенциональностью и игрой с ней смещались.

Э. Бласс в предисловии к сборнику стихов 1912 года, который принес ему молниеносно славу «нового лирика» и «зачинателя городской лирики», именно на это и посетовал: «единства в наличии не имеется»¹. К. Хейнике дал лаконичную поэтическую формулировку, которая точно характеризует своеобразие экспрессионистской оптики: «все темноты — это спящий свет» — «Alle Finsternisse sind schlafendes Licht»². Эта особенность экспрессионизма, которую определяют как «диффузность» или «амбивалентность», прослеживается от самых поверхностных, чисто внешних характеристик экспрессионистского движения, до его антропологических,

¹ Blass E. Die Straßen komme ich entlang geweht. Heidelberg, 1912. Цит. по: München; Wien, 1980. S. 3.

² Heynicke K. Das lyrische Werk. 2. Aufl. Bd 3. Worms, 1981. Bd 3.

мировоззренческих координат и проникает в самые глубинные поэтические категории.

Если рассуждают о причинах социального мятежа этого поколения, то корни его обнаруживают в конфликте с отцами, но тут же вспоминают Верфеля или Барлаха, отцы которых сыграли в их творческом становлении исключительно положительную роль. Если как норму отмечают университетскую образованность этого поколения, то как исключения упоминают крупнейшие фигуры движения — автодидактов Пфемферта и Дойблера. Поразительную однородность буржуазного происхождения «разбавили» дети рабочих Энгельке, Лерш и Хейнике. Определенная двойная жизнь, выражающаяся в параллельности основной гражданской профессии и интенсивной литературной деятельности, соседствует с чисто богемным отворачиванием ко всякому виду гражданской деятельности и профессии, соответствующей образованию (Балль, Штернгейм, Кайзер). До сих пор поражающий энтузиазм по поводу начала первой мировой войны и добровольный массовый уход на фронт десятков экспрессионистов настолько же характерен для августа 1914 года, как и уклонение от демобилизации и нелегальная жизнь или поспешное бегство в Швейцарию (Хиллер, Энгельке).

Если рассуждают об общей литературной ситуации этих лет и месте экспрессионизма в ней, то одни считают, что ему не было соперника и противодействия, другие осторожно называют его «доминантой» эпохи¹, третьи указывают на гипертрофирование роли экспрессионизма в литературном процессе и строго указывают ему в сторону литературной периферии², а последние вообще величают его не иначе как «так называемым экспрессионизмом»³.

Когда же добираются до его «духовных отцов», то все, как, казалось бы, единодушно указывают в сторону Ницше. Однако до сих пор масштаб и характер его влияния на формирование экспрессионистской поэтики не выявлен полностью.

Десятки работ 1990-х годов начинаются с риторического вопроса: еще одна работа о литературном экспрессионизме?⁴ Когда же авторы их берутся обосновывать свои интенции, то оказывается, что толчком к очередному исследованию становится уже не сам экспрессионизм как таковой, а способ его проецирования на современные методы и приемы литературоведения и лингвистики.

Настоящая работа не является исключением: она обязана своим

¹ *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart* / Hrsg. Žmegač V. 2. Aufl. Königstein / Ts, 1985. Bd 2. S. 138.

² Stark M. Für und wider den Expressionismus. Die Entstehung der Intellektuellendebatte in der deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart, 1982. S. 24.

³ *20. Jahrhundert. Texte und Zeugnisse* / Hrsg. Killy W. München, 1967. S. 547 ff.

⁴ Gerke M. Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus. Diskussion von Thesen zur epochenspezifischen Qualität des Utopischen. Frankfurt / Main; Bern; New York; Paris, 1990. S. 15.

написанием не только сильнейшему импульсу, исходящему из лирики этого периода и всей удивительной атмосферы высочайшей духовности, литературной продуктивности и глобальной мятежности. Многие ходы исследования сложились как результат несовпадения в понимании и интерпретации лирики этого периода, которую под гнетом термина насильственно поделили на экспрессионистскую и неэкспрессионистскую. Неправомерность такого деления особенно очевидна в свете признаний, что экспрессионистского стиля как такового нет и его определение — «невыполнимое требование к литературоведению»¹, что он эклектичен или что его нельзя рассматривать как эстетический феномен, так как «его невозможно постичь в формальных и языковых категориях»². Несмотря на колоссальный объем исследований экспрессионизмоведения, литература немецкого экспрессионизма продолжает привлекать внимание в связи с пересмотром и уточнением места этого феномена в общей концепции модернизма и оценкой его влияния на последующее развитие мировой литературы. Актуальность экспрессионизма литературоведы усматривают в поразительной современности его философско-эстетической базы. Именно она обеспечила его творческое и продуктивное долголетие.

Один из теоретиков дадаизма Р. Хюльзенбек высказал в 1920 году парадоксальную мысль, которую экспрессионизмоведение предпочло широко не дискутировать, поскольку она не встраивалась в общую картину экспрессионистского хаоса. Отвечая на вопросы, чего же все-таки хотел экспрессионизм, а также, почему дадаизм так поторопился отмежеваться от своего предшественника, он заметил: «Экспрессионизм был гармоничен. Дадаизм поспешил отделаться от его сентиментальностей, идеализма и этой неистребимой потребности гармонии»³.

Об экспрессионизме не принято рассуждать в контексте некой скрытой гармонии, которая бы упорядочивала этот феномен как систему и структурировала ее столь разнородные элементы. Но характер взаимоотношений между самыми далеко отстоящими составляющими явления, будь то мотивная структура или его формально-стилистическая сторона, несет черты некой системности. В этом поле напряженности между ускользающей гармонией и надвигающимся хаосом кроется мощный креативный потенциал феномена, существенно отличающий его от прочих течений начала века, ориентированных только на деконструкцию и фрагментирование действительности.

Неоднозначность толкования немецкого литературного экспрессио-

¹ *Rasch W.* Was ist Expressionismus? // R. W. Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart, 1967. S. 223.

² *Paulsen W.* Deutsche Literatur des Expressionismus. Bonn; Frankfurt / Main; New York, 1983. Bd 40. S. 42.

³ *Huelsenbeck R.* Was wollte Expressionismus? // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 — 1920 / Hrsg. Anz Th., Stark M. Stuttgart, 1982. S. 127

низма в литературоведении и масштаб явления определили актуальность исследования. Она заключается в необходимости определить эстетическую сущность, историко-литературное значение и место лирики немецкого экспрессионизма в общем литературном процессе. В монографии экспрессионизм представлен как единая и целостная художественная система, которая в самом полном и завершенном виде эстетически воплотилась в лирике. В рамках широкого дискурсивного подхода к явлению осуществлен синтез литературоведческого и лингвистического анализов.

На сегодняшний день количество русскоязычных исследований по немецкому экспрессионизму, при очевидном интересе к явлению, все же невелико по сравнению с тем необозримым количеством исследований экспрессионизма, которые были проведены в немецкоязычных странах¹. Этим объясняются широкое привлечение фактического материала об экспрессионистской субкультуре, пространный критический анализ теоретических исследований и архивных материалов, любезно предоставленных в наше распоряжение Немецким литературным архивом и Национальным музеем Шиллера в Марбахе, а также библиотеками Эберхард-Карл-Университета (г. Тюбинген). Художественных переводов из экспрессионистской лирики также немного, они выполнены, в основном, для хрестоматийно известных стихотворений, вошедших в антологию экспрессионистской лирики К. Пинтуса «Сумерки человечества» (1919/1920). Наряду с наследием общепризнанных и каноничных поэтов-экспрессионистов в монографии проанализированы произведения малоизвестных и совершенно неизвестных авторов, а также стихотворения, обнаруженные нами в периодических изданиях экспрессионистской направленности с 1910 по 1925 год, которые никогда не использовались в практике исследований немецкого экспрессионизма.

В случаях, когда переводчик не указан, переводы и подстрочники выполнены нами (Н. П.).

¹ На русский язык была переведена работа Г. Бара «Экспрессионизм» (1919); из ранних работ известно исследование З. О. Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм (1890—1920)» (Пб, 1922). В 1966 году вышла почти крамольная для того периода коллективная монография под ред. Г. Недошивина «Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино». Глава «Экспрессионизм» написана А. Тихомировым для книги «Модернизм» (М., 1969). И. С. Куликова рассматривает философию, литературу и искусство экспрессионизма в книгах «Экспрессионизм в искусстве» (М., 1978) и «Философия и искусство модернизма» (М., 1980). Из последних работ отметим антологию экспрессионистской литературы и вступительную статью к ней Н. С. Павловой «Экспрессионизм» (М., 1986), учебник «Зарубежная литература: XX век» под ред. Л.Г.Андреева, докт. диссертацию и статьи А.В.Дранова, переводы и статьи В.Л.Топорова, Г.И.Ратгауза, Л.К.Швецовой.

Часть I. МИФЫ ЭКСПРЕССИОНИЗМА И ЭКСПРЕССИОНИЗМОВЕДЕНИЯ

Глава 1. Приоритеты и противоречия немецкого экспрессионизмоведения

В традициях немецкого литературоведения история литературы Нового Времени в Германии представлена сменяющими друг друга ранним, высоким и поздним романтизмом, «молодой Германией», бидермейером, гражданским реализмом, натурализмом, неоромантизмом, символизмом (югендстиль), экспрессионизмом, «новой вещественностью» («новой деловитостью»), литературой эмиграции периода третьего рейха, послевоенной литературой ГДР, ФРГ, Австрии и Швейцарии.

Плотность и быстрая смена стилей различных авангардистских течений в литературе начала XX-го века сами по себе уже являются частью ее идеологии и проявлением ее новаторского сознания. Тенденция инновативности становится доминирующей мыслью и стимулирующим фактором литературного модернизма, который вследствие этого обретает характер постоянного обновления, преодоления одних стилей другими, претендующими на большую адекватность в конкретных исторических условиях. Импрессионизм, экспрессионизм, футуризм, дадаизм и прочие авангардистские течения не просто сменяли друг друга, но стремились друг друга вытеснить и выдвинуть более прогрессивные и актуальные идеи. Литературный модернизм, таким образом, представляет собой последовательный дискурс, складывающийся и развивающийся во всей взаимосвязи и противоречиях с фундаментальными историко-философскими проблемами модернизма. Экспрессионизму в нем отведены полтора десятилетия с небольшими колебаниями в верхней границе с 1910 по 1923/24/25 годы. Литературоведческие работы по экспрессионизму последних двух десятилетий, в отличие от прежних, все в большей степени учитывают невозможность изъятия экспрессионизма из общего последовательного дискурса. Этим объясняется постоянное обращение в смоделированном нами дискурсе к немецкому романтизму, Гельдерлину, Бюхнеру, Рембо, Гофмансталу, Р.М.Рильке.

Казалось бы, крайняя ограниченность экспрессионизма во времени и в пространстве делают его как объект литературоведческого или любого другого исследования обозримым и прозрачным, доступным анализу и синтезу. Судьба экспрессионизма нам известна, эта глава в истории литературного модернизма написана, а историческая дистанция достаточно велика, чтобы избежать возможной субъективности оценки. Но количество работ и нерешенных проблем не уменьшается. Герметичность этого пространства оказывается обманчивой по ряду причин внутреннего и

внешнего характера. Временные его рамки оказываются абсолютно условными, по мироощущению его никак невозможно считать завершенным этапом, а в своих формальных параметрах он является современному читателю то в одном, то в другом авангардистском обличье.

К разряду самых общих и внешних причин его хронологической и пространственной разъятости относятся те, что обусловлены самой судьбой экспрессионистского поколения и гонениями на авангардное искусство в Германии, всеми теми перипетиями истории, которые разметали по миру кусочки его мозаичного полотна¹. Из наиболее известных исторических фактов такого характера можно вспомнить бесследно исчезнувшую во время бомбежки Берлина в 1945 году самую знаменитую и монументальную картину Франца Марка «Башня синих лошадей» («Der Turm der blauen Pferde», 1913), которую еще видели в 1937—1938 годах на выставке «Дегенеративного искусства» и которая считается «ключевой картиной XX века»². Вторая мировая война почти полностью уничтожила поэтическое наследие Альфреда Лихтенштейна, и литературоведы оценивают его вклад в лирику экспрессионизма лишь по четырем чудом сохранившимся воцеленным рукописным тетрадкам. Но этих тетрадок оказалось достаточно, чтобы без всяких сомнений считать автора одним из создателей школы раннего экспрессионизма.

Тем сенсационнее находки, какой явился, например, обнаруженный в 1995 году в цюрихском подвале чемодан, набитый манускриптами Эльзе Ласкер-Шюлер. В 1933 году, избитая штурмовиками на улице в Берлине, она спасается бегством через Швейцарию в Палестину. Из-за проблемы с визой ей приходится несколько раз возвращаться и покидать Швейцарию, поэтому в 1939 году она оставляет все свои рукописи на хранение цюрихскому книготорговцу. Разразившаяся вторая мировая война и смерть поэта в январе 1945 года не позволили ей воссоединиться с ними, и они пропылились в подвале 50 лет. Благодаря этой случайной находке литературоведам пришлось кардинально изменить мнение о творческой манере Ласкер-Шюлер, которая за тотальной игрой сумела скрыть от всех секреты своей алхимии слова³.

Незаконно присвоенные после варварского изъятия из музеев Гер-

¹ В коллективной монографии «Запрещены и сожжены» отслеживаются судьбы десятков экспрессионистских литераторов, покинувших страну навсегда или погибших после прихода к власти национал-социалистов. Среди них 30 авторов, к чьим произведениям мы обращаемся в нашей работе. См.: *Verboten und verbrannt. Deutsche Literatur 12 Jahre unterdrückt* / Hrsg. Drews R., Kantorowicz A. Berlin; München, 1983.

² Marc F. Botschaften an den Prinz Jussuf. München, 1997. S. 15.

³ Найденные черновики стихов Э. Ласкер-Шюлер опровергают распространенное мнение о том, что «она писала, как дышала», и свидетельствуют о тщательности ее работы над словом. Об этом см. *Rietzschel Th. Ein sensationeller Fund. Der Koffer aus dem Keller* // *Kulturchronik. Nachrichten und Berichte aus der Bundesrepublik Deutschland*. Bonn, 1995. № 5. S. 18—19.

мании в 1937 году картины и скульптуры продолжают украшать тайные частные коллекции за океаном и являются недоступными ни для поклонников современного искусства, ни для исследователей; 10 мая 1933 года в рамках варварской «Акции против ненемецкого духа» на кострах по всей Германии вместе с Марксом и Гейне сжигали Гейма и ван Годдиса. Десятки тысяч книг были сожжены, и предпочтение было отдано экспрессионистским книгам. Ни одно поколение XX века так не пострадало от истории, как поколение экспрессионистов. Литературоведы и историки всякий раз подчеркивают, что в случае экспрессионизма «социальная история и история литературы связаны, как ни в какой другой исторический период»¹. Остается только предполагать, как много из их наследия утрачено безвозвратно, и радоваться, что объем печатной продукции с 1910 по 1925 год, во многом за счет периодических изданий, был настолько велик, что и костров на него не хватило. Сейчас, когда экспрессионизмоведение стало уходить от исторических абстракций и обратилось непосредственно к текстам, рассыпанным по журналам, альманахам, листовкам тех лет, тщательно сохраненным Национальным музеем Шиллера и Немецким литературным архивом в Марбахе, на свет выплыли малоизвестные, забытые или просто новые имена — Ф. Р. Беренс, Г. Керстен, Ф. Юнг, В. Сернер и десятки других. Например, фигура Беренса в контексте новых архивных открытий насколько невероятна, настолько и симптоматична: один из наиболее значительных и эстетически радикальных поэтов первой половины века оказывается напрочь забытым. В тени Августа Штрамма его собственная теория «словесного искусства» проигнорирована как современниками, так и сегодняшним литературоведением. Такова судьба нескольких десятков *poetae minores*, чьи стихи будут представлены в работе.

Причины внутреннего характера можно подразделить на две большие группы. Одна связана непосредственно с литературоведением: ученые отработывали свои новые концепции после 1945 года именно на экспрессионизме как очень удобной мишени для критики. Он стал опытным полем для новой литературной социологии и нередко — поводом глубоких заблуждений. Его заслуги слишком часто оценивались с утилитарных позиций, а его случайный альянс равно как с коммунизмом, так и с национал-социализмом дал пищу толкованиям, далеким от самой литературы.

Другая группа причин кроется в самой лирике. В основном все попытки ее лингвистической интерпретации отталкивались от доминирования деструктивных элементов и «негативных категорий» — принцип монтажа, бессвязная цепь ассоциаций, депозитизация рифмы, эстетика безобразного, смысловая неясность, остранение формы, композиционная размытость, разрыв с поэтическими традициями прошлого и т. п., — которые

¹ Hohendahl P. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg, 1967. S. 62.

сами по себе не могут объяснить механизма конституирования стиха, так как только из отсутствия смысла, ритма или рифмы вряд ли может рождаться поэзия. В этой связи невольно напрашивается мысль, что лингвистика или смежные науки, видимо, не исчерпали пока своих возможностей и найдется столь же оригинальный ключ к разгадке магии слова, какой нашла математика в отношении «Черного квадрата» Малевича: оказалось, что все его супрематические композиции имеют абсолютно четкие, но «замаскированные» пропорции, в основе которых лежит корень квадратный из золотого сечения. Ему кратны и площади фигур, и диагонали, и положение рисунка на холсте, и группировка элементов... Именно эта скрытая гармония и воздействует на чуткого зрителя столь магическим образом. Ощущение, что какая-то главная нервная пружина экспрессионистской лирики так и остается не выявленной, не покидает исследователей. Похоже, что слова поэта-экспрессиониста И. Голля, сказанные еще в разгар экспрессионистского десятилетия, до сих пор не утратили своей актуальности: «Экспрессионизм — это окраска души, которая для «техников литературы» до сих пор не поддавалась химическому анализу и поэтому не имеет имени»¹.

За 70 лет экспрессионизмоведения этот литературный феномен оброс невероятным количеством концепций толкования, перспектив, стратегий и подходов, а также просто мифов и ярлыков. Если говорить об исследовательских традициях до начала 1990-х годов, то теоретическое осмысление экспрессионизма как литературного стиля всякий раз словно начиналось с нулевой отметки, а именно с постановки вопроса, правомерно ли под литературным экспрессионизмом понимать некий единый стиль или это лишь вывеска, под которой для удобства исследователей и в рамках принятой интерпретаторской схемы собрали три с половиной сотни авторов, объединив их лишь хронологически с 1910 по 1925 год.

Первые его библиографы А. Сергель, В. Паульсен и В. Зокель, с которых мы начинаем отсчет в истории экспрессионизмоведения, указывают на отсутствие какого бы то ни было единства внутри этого движения², а сам термин «литературное движение», которым очень осторожно обозначали это явление, требует не уточнений, а полного пересмотра в силу его расплывчатости и неопределенности. Никогда более в истории литературы не писали одновременно в таком количестве стилей и ни об одном литературном течении так не расходились мнения, как об экспрессионизме в

¹ Goll Y. Dichtungen. Lyrik. Prosa. Drama. Darmstadt; Berlin; Neuwied, 1960. S. 15.

² Soergel A. Dichtung und Dichter der Zeit. Im Banne des Expressionismus. Leipzig, 1925; Paulsen W. Expressionismus und Aktivismus. Eine typologische Untersuchung. Bern; Leipzig, 1935; Sokel W. Der literarische Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München, 1959.

Германии¹. Историческая дистанцированность и уже не поддающееся обзору невероятное количество литературоведческих исследований по теме не сняли ни остроты вопроса, ни интереса к нему².

Экспрессионизм как термин, условно принятый для обозначения конкретной литературной эпохи, трактовался двояко: как определенная система взглядов, вылившаяся в мощное духовное движение, и как чисто литературный феномен, характеризующийся совокупностью только ему свойственных тем, мотивов и языковых особенностей. До сегодняшнего дня в теории экспрессионизма высказываются сомнения в том, правомерно ли вообще трактовать экспрессионизм как поэтическую категорию и не является ли он лишь «именем собирательным для идеологических и социологических феноменов, которые казались обусловленными политическими обстоятельствами, всей атмосферой времени и сами, со своей стороны, эту атмосферу определяли»³. Г. Лукач под экспрессионистом понимает художника, чье творчество «получило от экспрессионизма идеологическую окраску, а не собственно художественное воплощение»⁴. И даже большой знаток и тонкий интерпретатор экспрессионистской лирики В. Мушг полагает, что «духовный центр движения лежит по ту сторону эстетического. Так как воля к преобразованию мира не является критерием стиля и уж никак не может определять искусство»⁵. Да и сами экспрессионисты дают повод для подобных колебаний. И. Голль, например, заявил, что экспрессионизм — «это имя не художественной формы, а убеждения. Скорее смысл мировоззрения, чем объект художественной потребности»⁶. В работах признанных корифеев экспрессионизмоведения П. Раабе и В. Роте последовательно отстаивается мысль, что, несмотря на бесчисленное множество программ и манифестов, о единстве литературной практики не может быть и речи; «никогда не существовало никакого экспрессионистского стилевого канона», не было единства относительно выразительных средств и никогда не существовало «никакого генерального баса»⁷. Экспрессионизм не разработал «своей собственной четкой поэтики»⁸ и пред-

¹ Paulsen W. Deutsche Literatur des Expressionismus. Bonn; Frankfurt / Main; New York, 1983. S. 15—17.

² Четкое представление о международном масштабе экспрессионизмоведения и интенсивности исследований дают критические обзоры Р. Бринкманна: *Brinkmann R. Expressionismus. Forschungsprobleme 1952—1960*. Stuttgart, 1961; *Brinkmann R. Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*. Stuttgart, 1980.

³ Theorie des Expressionismus / Hrsg. Best O. F. Stuttgart, 1994. S. 9.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Goll Y. Der Expressionismus stirbt // Theorie des Expressionismus. Stuttgart, 1994. S. 226.

⁷ Rothe W. Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt / Main, 1977. S. 11.

⁸ Raabe P. Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion». München, 1964. S. 372.

ставляет собою лишь «широчайшую шкалу индивидуальных стилей»¹. Нет никакого экспрессионистского «мы», а «существуют только индивидуальные литературные образцы, состоящие в историческом родстве, но не скрепленные печатью единства»².

И действительно, всякая попытка дефиниции и поиск единства терпят поражение по той причине, что экспрессионизм представляет собою некий конгломерат очень разных тем и мотивов, форм и структур, стилистических тенденций, идеологических и эстетических воззрений. В одной лишь только лирике разброс самых общих интенций, не говоря уже о стилистических особенностях, так велик, что экспрессионистское «мы» не вырисовывается. Даже ограничившись самыми поверхностными характеристиками лирики наиболее значительных поэтов, получаем крайне пеструю картину: гротескный Лихтенштейн, уничтожающий всякие иллюзии; экстатичный, гимновый Штадлер; сказочная, «неземная» Ласкер-Шюлер; циничный нигилист Бенн; религиозно-патетический Верфель; зашифрованный абсолютной метафорой Тракль; эротичный, виталистичный Больдт; крайне риторичный пацифист Эренштейн; утопичный активист Бехер; Гейм, «демонизирующий» поэтическую действительность до мифа; весь круг поэтов «Штурма» с их языковыми экспериментами и формальной артистикой; политически агрессивные поэты «Действия» поздней стадии экспрессионизма.

По причине такой негомогенности явления единство его, по мнению В. Роте, «следует искать не в форме, а в духе и мироощущении»³. То, что экспрессионизм — не новый стиль, а новое мироощущение («Weltgefühl»), сами экспрессионисты повторяли до хрипоты. Однако без устали муссируемая мысль о наличии внутреннего единства только «в мироощущении» не привела литературоведение к сколько-нибудь конкретным практическим результатам, выраженным в научных категориях. Более того, в историях немецкой литературы нередко встречается мнение, что это ощущение было «беспредметным», и в этом совместном мироощущении, как в общем котле, потонула отдельная экспрессионистская личность. Так, К. Г. Юст утверждает, что доминирующей чертой эпохи была анонимность и что любой самый малый поэт рубежа веков имел «более четко очерченный профиль, чем самые значительные поэты экспрессионизма»⁴.

Подобная категоричность во взглядах на сущность экспрессионизма — довольно распространенное явление. Однако более существенным фактором, чем наличие всякого рода крайностей в суждениях о нем, видится

¹ Rothe W. Der Expressionismus... S. 12.

² Stark M. Vorwort // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910—1920 / Hrsg. Anz. Th., Stark M. Stuttgart, 1982. S. 27.

³ Rothe W. Der Expressionismus... S. 11.

⁴ Just K. G. Handbuch der deutschen Literaturgeschichte. München; Bern, 1973. Bd 4: Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Geschichte der deutschen Literatur seit 1871. S. 275, 276.

то, что о нем вообще продолжают думать и спорить. С самых своих первых исследований 1960-х годов П. Раабе предупреждал, что для того, чтобы понять экспрессионизм как исторический феномен, необходимо воскресить его энтузиазм, пафос, одержимость, неслыханное настроение прорыва. По его мнению, одержимость молодого поколения писательской деятельностью при всей «массовости явления» не имеет ничего общего с анонимностью. Такое одновременное появление на исторической сцене сотен двадцатилетних талантов он расценивает как «счастливую историческую случайность»¹, и правомерность этой оценки трудно оспорить.

Попытки определения экспрессионизма предпринимаются десятки раз, начиная с момента его становления, т.е. еще непосредственными участниками тех событий. Один из них и он же один из первых теоретиков экспрессионизма, К. Эдшмид, ознакомившись с рядом литературоведческих исследований 1950-х годов, был возмущен тем, что два десятилетия спустя ученые, не зная ни атмосферы, ни масштабов, ни артистизма, ни революционного пыла, ни мятежности его представителей пытаются квалифицировать и классифицировать экспрессионизм. При этом «у них есть какие-то методы, но ни один метод несоизмерим с экспрессионизмом»². Это сердитое замечание перестает таковым казаться по мере погружения в удивительную атмосферу тех лет, так как становится очевидным, что в период с 1910 по 1923/1925 годы действительно наблюдался величайший духовный и эстетический взрыв молодежи, какого Германия не знала со времен романтики.

К. Эдшмид утверждает, что экспрессионизм выходит далеко за рамки литературы, это вопрос морали: «Экспрессионистская поэзия — этическая сама по себе, так как в ней человек поставлен перед вечностью. Способ экспрессионистского выражения не является уделом искусства, это — исследование духа... это большая волна духовного движения. Экспрессионизм — это не программа стиля. Это вопрос души... Он наднационален. Экспрессионизм существовал во все времена...»³. Другой теоретик экспрессионизма и его крупнейший литературный политик К. Хиллер утверждал, что экспрессионизм — это «не стиль, а эстетический способ чувствования. Термин «экспрессионизм» не может быть ни мелким, ни глубоким, мелкой или глубокой всегда является идеология, которая за ним стоит»⁴. Высказывания такого рода можно было бы продолжать, но они не вносят ясности в решение проблемы, а лишь доказывают, что она занимала умы как теоретиков, так и самих поэтов и писателей. Последние вноси-

¹ Raabe P. Der Expressionismus als historisches Phänomen // Der Deutschunterricht. Jg. 17. 1965. Heft 5. S. 9, 11.

² Theorie des Expressionismus. Stuttgart, 1994. S. 9 ff.

³ Edschmid K. Über den dichterischen Expressionismus // Theorie des Expressionismus. Stuttgart, 1994. S. 65, 66.

⁴ Hiller K. Zur Genese eines Begriffs // Theorie des Expressionismus. S. 3.

ли в дискуссию свою лепту в форме крайне эмоциональной и поэтической оценки, как, например, Г. Бенн, который видел единство экспрессионизма в Германии в его внутреннем содержании как «разрушении действительности» («Wirklichkeitszertrümmerung») и «проникновении в суть вещей» («An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen»)¹. Й. Р. Бехер, размышляя о сущности экспрессионизма, характеризовал свое поколение так: «Мы были одержимыми ... и хотели познать непознаваемое, чтобы единением поэтов, художников и музыкантов создать искусство столетия, которое было бы несравнимо со всеми предыдущими веками и превосходило бы все сущее своей вневременностью»².

Некоторая историческая дистанцированность литературоведов 1950—1960-х годов и возможность взгляда на явление со стороны, как ни странно, не придают трезвости и спокойствия суждениям о нем. У всякого, кто берется описывать и анализировать экспрессионизм, из пепла, как Феникс, возникает необыкновенно цветная картина. Э. Бласс, очень рано заметив эту особенность, признается, что «трудно не впасть в сентиментальность, вспоминая всех... Мы сами тогда не знали, кем мы были»³. Та же страстность и взволнованность наблюдается и в размышлениях самых авторитетных исследователей литературного экспрессионизма. Ф. Мартини определяет его как «не только благовестие посреди разрушения, которое черпает свой пафос в полном отрицании, но как перепрыгнувшее со слова на дело осуществление преобразования мира и человека... Он воспринимается как абсолютный голос человечества, как выражение широчайшей универсальности духа и братства всех сердец»⁴. В. Роте в конце 1970-х годов говорит, что спор германистов 1950—1960-х годов о том, является ли экспрессионизм стилем или мировоззрением, кажется ему «мало понятным»⁵, однако и сегодня приходится констатировать факт, что именно незавершенность этого спора — одна из побудительных причин неиссякающего потока его научных исследований.

Случайность «термина эпохи» и последствия этой случайности

Чтобы понять причины столь полярных и столь абстрактных суждений об экспрессионизме, достаточно воспроизвести последовательность событий и атмосферу становления нового художественного течения, в которых само появление «термина эпохи» выглядит случайным и курьезным

¹ *Benn G.* Einleitung // *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada.* 3. Aufl. München, 1966. S. 9, 10.

² *Becher J. R.* Erinnerungen // *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen* / Hrsg. Raabe P. Olten; Freiburg, 1965. S. 9.

³ *Blass E.* Erinnerungen // *Ibid.* S. 41.

⁴ *Martini F.* Der Expressionismus // *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten:* In 2 Bd Bern; München, 1967. Bd 1. S. 301, 305.

⁵ *Rothe W.* Der Expressionismus... S. 10.

фактом.

Кто такие экспрессионисты, в 1920 году знал каждый, но в 1910 году этого не знал никто, и, прежде всего — сами экспрессионисты, в лучшем случае — только художники, которые, по ироничной версии К. Хиллера, однажды в Париже в шутку решили, что они больше не хотят быть импрессионистами, а наоборот, экспрессионистами, так как они желают свое Я «вывести наружу»¹. В качестве такого шутливого протеста против импрессионизма слово «экспрессионизм» впервые было произнесено и было чисто французской шуткой парижских художников, милой провокацией с присущим им эпатажем. Они не критиковали Ренуара или Моне, это было скорее традицией их кафе и ателье все оспаривать и высмеивать. Широко известен анекдот про Берлинского торговца произведениями искусства П. Кассирера, издателя и мецената: члены жюри спросили его перед картиной Макса Пехштейна: «Это что же — все еще импрессионизм?» «Нет, экспрессионизм», — ответил он².

Но в отличие от Франции в Германии эту игру слов восприняли очень серьезно, как философему, и принялись неустанно строить теории, искать глубокий смысл в противопоставлении «им» и «экс», толковать его историко-философски и культурно-социологически.

В литературе «ранний» экспрессионизм возникает вне этой дискуссии о термине. К. Хиллер первым переносит это понятие с живописи на молодых поэтов Берлина («Jüngst-Berliner») и весь литературный авангард, центром которого становится образованный Хиллером «Новый клуб» («Neuer Club» 1909—1910), а затем «Неопатетическое кабаре» («Neopathetisches Cabaret»). Уже в июле 1911 года Хиллер провозглашает в газете *Heidelberger Zeitung*: «Мы — экспрессионисты». Однако будущие теоретики этого движения оказываются более скорыми в раздаче ярлыков, чем сами непосредственные участники этого процесса. Известно, что многие художники, которых мы сегодня называем экспрессионистами, сами себя таковыми не считали и отказывались идентифицировать себя с этим понятием. Среди литераторов, особенно поэтов «раннего экспрессионизма» (1910—1914), также немного было желающих считать себя «товарищами человечества», как их окрестил Л. Рубинер. Эльзе Ласкер-Шюлер, например, всячески отрицала свою принадлежность к кругу журнала «Штурм»

¹ Hiller K. Begegnungen mit den Expressionisten // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. Raabe P. Olten; Freiburg, 1965. S. 24, 25.

² *Literatur-Revolution 1910—1925: Dokumente. Manifeste. Programme* / Hrsg. Pörtner P. Darmstadt; Neuwied; Berlin, 1961. Bd 2: Zur Begriffsbestimmung der «Ismen». S. 14. По другой версии, эти слова были сказаны Кассирером по поводу произведений Эдварда Мунка. Иногда роль «духовного отца» термина приписывают художнику Л. Коринту: он высказался подобным образом в 1911 году на XXII Сецессии по поводу французских кубистов и фовистов. См.: Egler D. Expressionismus. Köln, 1994. S. 7.

— рупору экспрессионизма и основной сцене разворачивающихся культурных событий Германии, хотя постоянно в нем печаталась и была связана тесной дружбой и совместными публичными выступлениями в «Неопатетическом кабаре» со многими молодыми поэтами. Среди авторов программных воззваний крайне мало самих поэтов — Гейм, Тракль, ван Годдис почти не писали дискурсивных текстов, а чрезвычайно плодовитыми в этом отношении оказались не отличавшиеся особым поэтическим дарованием теоретики и издатели — Курт Пинтус, Курт Хиллер, Герварт Вальден.

В отличие от манифестов футуристов или дадаистов, которые действительно сигнализировали начало соответствующих направлений, различного рода программные дефиниции экспрессионистов возникают относительно поздно, почти в середине десятилетия. Весь предвоенный экспрессионизм не подкреплен какими-либо теоретическими выкладками, во всяком случае, под вывеской «экспрессионизм» в период с 1910 по 1914 годы не появилось ни одного экспрессионистского манифеста. Прошло несколько лет, прежде чем этот термин устоялся в сознании тех авторов, которых мы сегодня не отделяем от него. Некоторые из них — Гейм, Тракль, Штадлер, Лихтенштейн — умерли или погибли прежде, чем это литературное движение смогло для них ознаменоваться этим сигнальным словом, т.е. «типичные представители» литературного экспрессионизма в Германии не ведали, что они таковыми являются. Одним из немногих поэтов, кто начал рано пользоваться термином «экспрессионизм», был И. Голль: «Экспрессионизм уже давно является хлебом насущным живописи. Это окраска души. Экспрессионизм витает в воздухе нашего времени»¹.

В 1910—1911 годах на страницах журнала «Факел» выступают многие так называемые ранние экспрессионисты, но там нет и следа спора об экспрессионизме. Кроме И. Голля никто из значительных лириков на него не ссылается. Речь шла лишь о «прогрессивной лирике», «современной поэзии» или «новом пафосе», которые ассоциировались с поэзией «большого города» и современной цивилизацией.

В. Воррингер в августе 1911 года в журнале «Штурм», отражая нападки на французских импрессионистов и фовистов, так же мимоходом использует термин «экспрессионизм», который французские художники вводят в обиход во Франции в начале века, чтобы найти какую-либо новую формулу для искусства Сезанна, Ван Гога и Матисса, хотя сами художники и их картины не имеют ничего общего с тем, что в живописи принято считать экспрессионизмом².

Они называют себя «дикими» («Les Fauves») и под этим же именем становятся известными в Германии («Die Wilden»). Но так как термин

¹ Goll Y. Dichtungen. Lyrik. Prosa. Drama. Darmstadt; Berlin; Neuwied, 1960. S. 15.

² Worringer W. Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei. Sturm. Jg. 2. 1911. № 75. S. 597.

«импрессионизм» к этому времени уже основательно укоренился, то спорадически мелькавший «экспрессионизм» оказался удачным названием для обозначения полярной позиции, и с декабря этого же года экспрессионизмом уже называют всю современную живопись молодых художников, о чем П. Ф. Шмидт сообщает в своей статье «Об экспрессионистах» в журнале «Die Rheinlande».

А. Армин тщательно проследил историю происхождения термина и обнаружил его еще около 1850—1880 годов в англоговорящем регионе для обозначения самых разных и незначительных художественных объединений¹. Но как бы там ни было, в любом случае пальма первенства в рождении термина эпохи принадлежит изобразительному искусству, и только после этого он распространяется на литературу, театр, кино, танец, архитектуру и окончательно укореняется. И хотя сам же К. Хиллер оговаривается, что это только некий символ и слоган (Schlagwort) без претензии быть обязательным стилевым понятием, тем не менее, после его перенесения на другие жанры искусства и особенно литературу создается некая видимость единства в теории и практике, а слово «экспрессионизм» становится заголовком манифестов и программ.

Часто цитируемое высказывание Ф. Мартини: «Формулы обладают притягательной силой; их простота очень соблазнительна» («Formeln sind bannende Kräfte; ihre Simplizität wirkt verführerisch»)² удивительно точно характеризует дальнейшее развитие событий. С 1912 года все художественные выставки в Берлинской галерее «Штурма», так же как и многие другие региональные «Сецессионы» («Sezession») официально именуются экспрессионистскими, а появление новой литературы с этим же штампом принимает такой обвальный характер и грандиозный размах, что один из участников этого процесса, Ф. М. Хюбнер, уже в 1914 году намеревается писать «Историю литературного экспрессионизма»³.

При всей очевидности прочного закрепления термина в литературе и искусстве литературоведы, тем не менее, употребляют его всякий раз с оговорками, например, В. Роте пользуется термином «как аббревиатурой, как сигнальным словом, из удобства и за неимением лучшего»⁴, но так как в истории литературоведения постоянно указывается на его проблемность, условность и произвольность, то не стоит опасаться наивного восприятия его первичного значения, т.е. только как антипода импрессионизма. Хотя

¹ Arnim A. Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. 2. Aufl. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1971.

² Martini F. Der Expressionismus // Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Bern; München, 1967. Bd 1. S. 297.

³ Huebner F. M. Zur Geschichte des Expressionismus // Literatur-Revolution 1910—1925: Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. Pörtner P. Darmstadt; Neuwied; Berlin, 1961. Bd 2: Zur Begriffsbestimmung der «Ismen». S. 361—368.

⁴ Rothe W. Der Expressionismus... S. 9.

известно, что на такой буквальной трактовке настаивал сам Г. Вальден — первый меценат и вдохновитель молодых экспрессионистов, основатель издательства, галереи и вообще школы «Штурма»¹.

Известный скептицизм в отношении термина сохранялся и в последние десятилетия. Так, например, П. Пёртнер в 1976 году высказал провокационное мнение, что до сих пор остается до конца не выясненным, а был ли вообще экспрессионизм или, по крайней мере, был ли он таким, каким его представляют в сегодняшнем литературоведении и искусствоведении? Сторонники точки зрения о непрерывности и последовательности литературного процесса оспаривают существование границ любых «измов» и не считают возможным дать исчерпывающую дефиницию литературного экспрессионизма как некой микроэпохи в рамках модернизма².

С. Виетта, автор известных современных публикаций по этой теме, излагая методику своего анализа литературного экспрессионизма, признается, что испытывает те же самые трудности, что и все прежние исследователи: чем глубже он погружается в эпоху, тем проблематичнее ему кажется термин «экспрессионизм»³.

Причины таких сомнений связаны с несколькими существенными моментами. Во-первых, литературоведение в известном смысле само зашло себя в тупик, избрав приоритетным направлением методику имманентного текстового анализа. За редчайшим исключением почти все работы 1960-х и начала 1970-х годов выполнены в плане анализа и интерпретации стиля и формы крупнейших и наиболее известных поэтов и драматургов: Бенна, Тракля, Кафки, Штернгейма, Кайзера, Гейма. При этом особенности их индивидуального стиля рассматривались в отрыве от общей структуры эпохи. По мере увеличения числа авторов, анализировавшихся таким образом, в литературоведении сложилась какая-то своя собственная динамика и методика в оценке экспрессионистского десятилетия: все новые имена вырывались из общего контекста и тщательно исследовались, а на долю «собственно экспрессионизма» приходились второстепенные авторы, творчество которых идентифицировалось со стандартным набором плакатных экспрессионистских лозунгов. Достаточно обратиться к известным работам Р. Бринкманна 1961 и 1980 годов, в которых он анализирует основные направления и состояние международного экспрессионизмоведения, чтобы сделать вывод о делении литературоведами авторов этого периода на «канонизированных» и *poetae minores*.

По этим причинам до сегодняшнего дня существует колоссальный разрыв между уже необозримым количеством специальных исследований

¹ Kolberg G. Vom Aufbruch bis zur Verfemung // Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung. Köln, 1996. S. 28.

² Krull W. Prosa des Expressionismus. Stuttgart, 1984 S. 2.

³ Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus. 5. Aufl. München, 1994. S. 24.

по отдельным авторам и весьма скромным числом работ, которые задаются целью обнаружить и исследовать некие интегральные признаки, позволяющие говорить о единстве эпохи и присущего только ей стиля. С. Виетта справедливо замечает, что даже те литературоведы, которые отдают себе отчет в невозможности «изъятия» литературного произведения из общего контекста этих лет, крайне незначительно или вовсе не продвигают исследование в указанном направлении¹. При этом он имеет в виду одну из наиболее известных и авторитетных коллективных монографий, изданную В. Роте, в которую вошли работы о творчестве Ласкер-Шюлер, Штрамма, Вольфенштейна, Штадлера, Лёрке, Гейма, Лихтенштейна, Верфеля, ван Годдиса, Голля и Герман-Нейссе².

Вторым камнем преткновения для экспрессионизмоведения прошлых лет стала его приверженность к программатике этого движения и попытка оценить его, исходя из взглядов его представителей на самих себя. В результате такого подхода к проблеме складывалось несколько наивное представление о «непосредственном, неискаженном» выражении Я в крике, лозунге, плакате. «Экспрессионизм» рассматривался как онтологическое качество «экспрессивного» человека, а постулируемое им отношение к миру объективировалось до научной категории³. Экспрессионистские реалии, такие как «душа», «человек», «сущность», «преображение», «обновление», «прорыв», «предвидение», стали рассматриваться в литературоведении как единственный ключ к пониманию всего комплекса проблем эпохи, словно только они и определяли кардинальную смену ее ориентиров. Онтологизация основных качеств «экспрессивной личности» сконцентрировалась на нескольких самых очевидных явлениях эпохи: громком пафосе, шумной риторике и идеологии, которые вошли в литературоведческий обиход под названием «О — Человек — патетика» («О — Mensch — Dichtung»). В результате целый ряд дефиниций экспрессионизма, особенно со стороны марксистских концепций, редуцировался именно до этой патетики и программных заявлений.

В литературоведении наблюдается явное преобладание исследований именно этого «мессианского» крыла экспрессионизма, его идеологии и риторики, так как здесь все лежит на поверхности. Нет недостатка и в критике, благо критиковать эту литературу крайне легко: она, как правило, очень сентиментальна, напоминает, скорее, манифесты в стихотворной форме и полна клише политического и идеологического толка. Но постепенно выкристаллизовывается мнение, что истинно новое и революционное в литературе этого периода связано совсем с другими аспектами. С.

¹ Ibid. S. 17.

² *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien* / Hrsg. Rothe W. Bern; München, 1969.

³ Ziegler J. *Form und Subjektivität. Zur Gedichtsstruktur im frühen Expressionismus*. Bonn, 1972. S. 2.

Виетта суммирует это новое под кодом «диссоциация Я» («Ichdissoziation»), и оно уходит вглубь всего комплекса проблем модернизма.

В результате такой логики рассуждения экспрессионистами оказываются поэты, пользующиеся в качестве выразительных средств почти исключительно шумным пафосом, апеллятивной риторикой, религиозными клише, и авторы, занявшие дистанцированную позицию, не «товарищи человечества», а те, чье творчество может быть совершенно герметичным из-за метафорической зашифрованности образа, как у Тракля, или те, кто призывает к обновлению совсем иначе, не в лоб, используя все возможные языковые средства, в том числе необязательно из авангардных приемов «нового словесного искусства». В этом же ряду оказались и «совсем не экспрессионисты», т.е. поэты, писавшие в достаточно традиционном стиле и пользующиеся всем арсеналом конвенциональных языковых средств, но связанные с ними совместной литературной деятельностью, дружескими узами и всей субкультурной ситуацией. Возникло определенное противоречие в том, что одним и тем же термином пользуются для обозначения неравноценных или просто полярных явлений. По-видимому, в этом отчасти кроется причина столь частого скепсиса относительно термина, она — в непромеренности его глубины и истинных масштабов того явления, которое стоит за ним. Однако самая главная, на наш взгляд, причина столь несхожих оценок явления кроется в самом слове «экспрессионизм» и в его случайности. Слово до такой степени нагружено смыслом своего латинского происхождения и так претенциозно, что нередко заслоняет исследователю истинный литературный горизонт этого периода. Прав В. Килли, который посетовал на то, что шаблоны и этикетки литературоведения часто лишают понимание необходимой многосторонности и направляют его по очень узкому руслу¹. В случае с экспрессионизмом наблюдается поразительная зашоренность взгляда, причиной которой и является это почти гипнотичное воздействие, сильнейшее давление всех составляющих значений слова «экспрессионизм». Подтверждением этого факта может служить самый простой пример — проблема выбора авторов.

Термин из описательного явно превратился в оценочный. Его все время примеряют, прикидывают на того или иного писателя и выносят вердикт: экспрессионист или неэкспрессионист, типичный или нетипичный. Это особенно бросается в глаза при чтении коллективных монографий об экспрессионистской лирике, когда каждый в отдельности исследователь начинает излагать свои соображения с замечания, что объект его интереса не является типичным экспрессионистом. В результате общую картину экспрессионизма собирают и складывают исключительно из «не-

¹ Killy W. Elemente der Lyrik. München, 1972. S. 36.

типичных»¹. Таким образом, проблема выбора авторов из чисто эмпирической становится методологической. Лицо экспрессионизма радикально меняется в зависимости от решения этой проблемы, центр тяжести смещается, на передний план в качестве доминирующих мыслительных категорий выдвигаются совершенно иные «метафоры эпохи». Если рассуждать об экспрессионизме как о «массовом литературном движении», то ориентация только на крупнейшие канонизированные фигуры неправомерно сужает представления о лирике этого периода.

Проблема выбора авторов

Обратимся для сравнения к двум широко известным работам: самому полному на сегодняшний день библиографическому справочнику по литературному экспрессионизму П. Раабе 1992 года² и одной из первых антологий экспрессионистской поэзии непосредственного участника литературного процесса Г. Э. Якоба «Стихи живущих» 1924 года³. 30 лет опыта исследования экспрессионизма подвели П. Раабе к выводу, что точного и окончательного решения относительно определения явления быть не может, оно может быть лишь чисто прагматическим. Всякий раз этот вопрос зависит от научного горизонта исследователя и его понимания эпохи. Многолетняя архивная работа позволила ему включить в свой справочник 347 авторов, т.е. намного больше, чем их, как правило, включают литературоведы в любую из современных историй литературы. В его списке представлены знаменитые и просто известные, «канонизированные» экспрессионисты; *poetae minores*, известные лишь специалистам, и авторы, которые опубликовали, может быть, всего лишь одну книгу. Это не экспрессионисты, как он говорит, «в узком смысле», то есть те, кто писал в «экспрессионистском стиле», а все авторы, которые идентифицировали себя с литературной жизнью экспрессионизма и принимали в ней участие⁴. Опустим на время явное противоречие внутри этого высказывания — наличие «экспрессионистского стиля», которому нет определения, — и сосредоточим внимание на его очень широком охвате авторов с этикеткой «экспрессионизм».

Г. Э. Якоб избегает этого определения, считая слово «экспрессионизм» «глупым и безрассудным» («das törichte Wort») и называет антоло-

¹ Характерным примером такого рода служит поэзия М. Германа-Нейссе. Автор эссе о нем Р. Лоренц рассуждает: «Был ли он экспрессионистом? Нет, но в его литературе много типичного для этого движения и отражены все тенденции экспрессионизма, его интенсивность, его мироощущение». *Lorenz R. Max Hermann-Neiße // Rothe W. Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern; München, 1969. S. 333.*

² *Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. 2. verbesserte Aufl. Stuttgart, 1992.*

³ *Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910 / Hrsg. Jacob H. E. Berlin, 1924.*

⁴ *Raabe P. Die Autoren... S. 11.*

гию нейтрально «Стихи живущих». При этом он заостряет внимание читателя на том, что «обратить свой взор на лирику с 1910 года означает обратиться его на хаос. Его нельзя упорядочить. Невозможно создать лживый космос там, где действительно царит хаос»¹. В его антологии представлены стихи только 39 авторов, но 5 из них — Мартин Кессель, Теодор Крамер, Лола Ландау, Марта Заальфельд, Фридрих Шнак — отсутствуют в справочнике Раабе. Однако если руководствоваться литературным вкусом и читательским опытом и, следовательно, быть субъективным — но не в большей степени, чем сам Якоб, — то нужно признаться, что стихи Л. Ландау смело можно причислить к парадигматическим произведениям экспрессионизма в нашем понимании. В ее поэзии есть абсолютно все, чтобы быть причисленной к их числу, и в дальнейшем мы подтвердим это высказывание анализом ее стихов. Т. Крамер, как нам представляется, мог встать в один ряд с теми, кого П. Раабе считает «собственно экспрессионистами», а брат Антона Шнака Фридрих, независимо от качества своей литературной продукции, настолько тесно связан со всем экспрессионистским движением, что неупоминание его в справочнике ничем не оправдано.

Список подобных примеров легко продолжить, если сравнивать антологии, составленные самими экспрессионистами², с тем же справочником Раабе или подобными литературоведческими справочными изданиями. Можно было бы предположить, что взгляд, так сказать, изнутри, лишенный малейшей исторической дистанции и всякого инкубационного периода, скорее всего, должен страдать субъективностью. Такое предположение следовало бы высказать относительно 26 антологий, изданных до официальной кончины экспрессионизма. Но его опровергает антология Готфрида Бенна 1955 года, которую он тоже весьма осторожно назвал «Лирика экспрессионистского десятилетия», а не «Экспрессионистская лирика», как первоначально планировалось. Откровенно признаваясь в незнании, кто есть экспрессионист, Бенн, кроме многих других, включает в сборник стихи 6 авторов, которых мы не найдем у П. Раабе — Софи ван Леер, Людвига Боймера, Бруно Гётца, Мартина Гумперта, Ганса Коха, Генриха Лерша.

Вся история не только экспрессионизмоведения, но и самого «живого экспрессионизма» полна субъективности в решении вопросов: что есть экспрессионизм? Кого следует считать экспрессионистским автором? К. Пинтус в предисловии к своей антологии «Сумерки человечества» (1919) признается, что составил ее, вообще руководствуясь исключительно личными симпатиями, но уникальность антологии и высочайший авторитет

¹ Verse der Lebenden... S. 5.

² Об антологиях Хиллера, Пинтуса, Кайзера и др. речь пойдет в главе «Экспрессионистская субкультура».

автора на много лет определили пути литературоведения и в буквальном смысле парализовали его, задав ему совершенно определенные параметры. Хиллер, издатель антологии «Кондор» (1912), был чрезвычайно обижен на Пинтуса за то, что он из четырнадцати «кондорцев» включил в «Сумерки человечества» только шесть поэтов, «забыв, кто пробил брешь в этой каменной стене». При этом сам же признается, что не включил в «Кондор» Бенна только потому, что был его врагом и терпеть не мог его цикл стихов «Morgue». Подобные недоуменные высказывания по поводу классификации или ранга тех или иных авторов находим в экспрессионизмоведении на всем его протяжении. А. Армин не может понять, как это Сергель ставит в один ряд Минону и Кафку, не упоминает Коринта и лишь мимоходом говорит о Ф. Юнге¹. В. Паульсен исключает из поля своего зрения тех, кто, по его мнению, «лишь касались экспрессионизма, даже если они часто посещали те же клубы и кафе, что и его представители». Таким образом, вне его интересов остаются Э. Ласкер-Шюлер, Т. Дойблер, Клабунд, Р. Шикеле, Г. Энгельке, П. Цех. Они, как он утверждает, «конечно, пользовались экспрессионистскими идиомами, так как они витали в воздухе»², но они уже не находились «в плену экспрессионизма» в том смысле, как это сформулировал Сергель.

В нашем выборе авторов мы используем термин «экспрессионизм» в первичном темпоральном значении, т.е. для обозначения всей литературной продукции десятилетия, не вдаваясь в дискуссию о степени «экспрессионистичности» того или иного поэта. Нас интересуют типичные для этого периода мыслительные и стилевые категории, независимо от ранга поэта или писателя и его сугубо индивидуального варианта наполнения абстрактного структурного образца. При этом мы оперируем лирикой не только тех 347 экспрессионистов, которые П. Раабе включил в свой Справочник, но обращаемся и к поэтической продукции авторов, которые были включены, во-первых, в любую из антологий лирики с индексом «Экспрессионизм», издававшихся в период с 1912 года («Кондор») до последней, уже в какой-то мере ретроспективной антологии «главного экспрессиониста» Г. Вальдена 1932 года. Его опыт непосредственного контакта с представителями этого движения и его функция как «мотора и генератора» видится нам убедительным аргументом в пользу того, что, при всей субъективности своих оценок, он все-таки знал лучше других, кто из молодых литераторов олицетворял новое мироощущение. Во-вторых, мы ссылаемся на литературную продукцию лириков, издававшихся в период с 1910 по 1925 год в Германии ведущими издателями в виде отдельных поэтических сборников. И, наконец, в-третьих, в работе используются стихи поэтов,

¹ Armin A. Lyrik und Prosa // Lexikon des Expressionismus. Stuttgart, o. J. S. 129.

² Paulsen W. Deutsche Literatur des Expressionismus. Bonn; Frankfurt / Main.; New York, 1983. S. 68

печатавшихся во всех периодических изданиях литературного авангарда Германии, Австрии, Швейцарии с 1910 по 1927 год, которые нам удалось найти в Немецком литературном архиве документов XX века.

Условность периодизации экспрессионистского десятилетия

Деления экспрессионизма на три различных фазы — чисто прагматическая необходимость экспрессионизмоведения. Вследствие этой прагматической необходимости многие аспекты в экспрессионизме стали условностью: условны его исторические рамки с 1910 по 1924/1925 годы, сам термин «экспрессионизм» условен, так как обязан появлением своим случайности. Условна и его периодизация. Естественно, что к ней сами экспрессионисты не имели никакого отношения: эта проблема возникает при составлении более поздних, чем «Сумерки человечества» Пинтуса, антологий. Некоторое единство мнений наблюдается относительно «начала»: экспрессионизм в лирике «разразился» в 1910 году с выходом в свет первых трех поэтических сборников М. Брода, Т. Дойблера и Р. Шикеле. Если сравнивать многочисленные «Истории немецкой литературы» 1960—1980-х годов, то можно обнаружить сходную позицию относительно того, что столь точное хронологически начало связано с глобальным отрицанием старого во всех областях: в общественно-политической, в мировоззрении и в понимании новых задач искусства¹. Довольно единодушны исследователи в оценке довоенной поэзии как периода ее наивысшего расцвета, когда лирика по значимости и инновативности, да и просто количественно оставила прозу и драму далеко позади². Именно лирика взяла на себя функцию прорыва в новую литературу и выполнила ее. В оценках дальнейшего ее развития царит свойственное экспрессионизмоведению многоголосие. Распространенное утверждение, что со времен Веймарской республики 1918 года лирика заметно утрачивает те позиции, которые она занимала прежде, и что после окончания войны не появляется ни одного поэтического сборника, художественный уровень и значение которого могли бы сравниться с довоенными³, справедливы относительно не самого качества лирики, но, скорее, реакции на нее. Антивоенная лирика, которой удалось преодолеть все препоны цензуры и которая печаталась, в основном, в журнале «Аktion» («Действие»), оценивается литературоведами не столько по художественно-эстетическим критериям, сколько как страстное высказывание поэтов, занявших последовательную пацифистскую пози-

¹ *Meurer R.* Gedichte des Expressionismus // Oldenburg Interpretationen. Bd 15. Oldenburg, 1988. S. 11, 12.

² *Paulsen W.* Deutsche Literatur des Expressionismus, S. 69; *Raabe P.* Der Expressionismus als historisches Phänomen, S. 17; *Esselborn H.* Die expressionistische Lyrik // Die literarische Moderne in Europa. Opladen, 1994. Bd 2: Formationen der literarischen Avantgarde. S. 204 ff.

³ *Giese P. Ch.* Interpretationshilfen. Lyrik des Expressionismus. 2. Aufl. Stuttgart; Dresden, 1993. S. 12.

цию.

Послевоенный период экспрессионизма, как это повелось рассматривать в литературоведении, оказывается более важным не с точки зрения уровня и значения появившихся произведений, а как время оценки и популяризации написанных ранее, составления антологий и выхода в свет собраний сочинений поэтов, например десятитомника Э. Ласкер-Шюлер 1919—1920 года. В 1920-е годы роль диагноза и шоковой терапии в новом мироощущении сыграли театр и кино, как это сделала лирика в начале 1910-х годов. В эти годы театральные пьесы Хазенклевера, Толлера, Кайзера, Броннера буквально заполонили сцены Берлина и других крупных городов, а имена режиссеров Ланга, Мурнау, Вине превращают слово «экспрессионизм» в синоним немецкого кино. Эти два вида искусства при всем своеобразии каждого из драматургов или режиссеров также целиком находится во власти экспрессионистской программтики эксперимента и прорыва. Это синтез остранных оптических и акустических эффектов, компонентами которых являются свет и живопись, организация пространства на сцене и своеобразная пластика актеров, музыка и говорение, движение и танец. Тогдашние эксперименты Шлеммера, Шрейера, Пискатора живы и в авангардном театре сегодняшнего дня¹.

Кино и театр, действительно, несколько потеснили лирику в начале 1920-х годов и в последней произошли качественные изменения, которые дали повод для утверждений, что «истинно экспрессионистская» лирика после войны замолкает и сменяется пацифистской утопией. Однако относительно позднего экспрессионизма существуют и другие мнения. П. Раабе полагает, что именно в период с 1918 по 1922 год немецкая литература праздновала свой триумф, тогда как ее авторы переживали поражение из-за полного разочарования в своих надеждах и ожиданиях².

Существует немало версий по поводу кончины экспрессионизма. Историки литературы больше склонны усматривать ее причины во внешних факторах: его сила и значимость будто бы питались страстью протеста против насквозь империалистических отношений в кайзеровской Германии; он иссяк сам по себе, как только парламентская республика конституцией своей дала гарантии свобод литературе, искусству и вообще творческой личности; он перестал быть актуален с окончанием инфляции, после чего наступила некоторая консолидация в обществе, снявшая былую социальную напряженность; он исчез вместе с идеалистическими воззрениями, что дух способен обновить лицо мира, а осколки этого идеализма были окончательно растеряны на фронтах первой мировой войны.

¹ Pörtner P. Was war expressionistisches Theater? // Deutsches Theater des Expressionismus. München, 1967. S. 10.

² Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. 2. verbesserte Aufl. Stuttgart, 1992. S. 4.

Все эти факторы, безусловно, влияли на литературную ситуацию, но все-таки хочется присоединиться к тем, кто полагает, что причины заката экспрессионизма как организованного и массового движения предельно просты: оставшиеся в живых после первой мировой войны экспрессионисты перестали быть молодыми, а их видение мира и мироощущение изменилось самым естественным образом. Как заметил Г. Бенн, нельзя всю жизнь оставаться экспрессионистом. На смену им пришли более агрессивные, жесткие и шумные дадаисты. Дальнейшее медленное затухание экспрессионизма как формально выраженного движения связано с чисто биологическими причинами: его как социального противника уничтожили физически, то есть уничтожили носителей того мироощущения, которое вызвало его к жизни. Литературную и художественную продукцию сожгли, запретили, развеяли по свету, а память о ней предали анафеме.

Глава 2. Основные стратегии исследования в экспрессионизмоведении

При всей своей спорности, неоднозначности, случайности и прагматичности термин обладает и неоспоримым достоинством: как бы там ни было, с ним связана долгая исследовательская традиция. Термин «экспрессионизм» как термин эпохи удерживает и единство этой эпохи. Ценность и значимость этого факта для любого исторического исследования неоспоримы. Принципы построения такого исследования и его систематизации базируются не на хронологии, не на жанровой дифференциации или монографиях об отдельных авторах, а на всем комплексе проблем, связанных с этой эпохой. Литература экспрессионизма отличается колоссальным объемом и разнообразием идей и стилевых особенностей. Но эти полнота и разнообразие, выплеснувшиеся в дивергентных единичных тенденциях, не представляют собою анархичную мешанину, а находятся во внутренней связи, которая и удерживает единство этого термина и которую нам предстоит выявить.

Тенденция 1960-х годов имманентной интерпретации текста, когда объектом исследования становится либо один автор, либо одноединственное произведение, явно страдает односторонностью, так как индивидуальное чрезвычайно редко в полном объеме раскрывается в общем и так же редко покрывает все поле общей проблематики и ее языкового воплощения. Плодотворным, по всей видимости, может быть только сочетание этих полюсов, когда частное исследование становится неким мерилom тщательности и глубины погружения в ткань текста. Именно в таком направлении и движется экспрессионизмоведение 1980—1990-х годов, когда общая картина экспрессионизма претерпевает коррекцию через анализ отдельного текста.

Непосильность для одного исследователя всесторонне охватить этот

колосс вынуждает изобрести некую интерпретаторскую схему или смоделировать дискурс, который бы охватил максимальное количество аспектов явления и представил бы его как в типичном, так и в частном. Вся история немецкого экспрессионизмоведения — это чередование подобных, более или менее удачных интерпретаторских схем. В 1980-е и 1990-е годы экспрессионизмоведение стремилось продвигаться в русле определенных интерпретационных схем, комбинируя различные методологии толкования. При этом отмечается явная тенденция преобладания работ, ставящих своей задачей выявить некие интегрирующие моменты и общие закономерности развития литературного процесса в этот период.

Единство экспрессионистского движения вопреки всем его дивергентным позициям — формальным, стилистическим, психологическим, мировоззренческим, политическим и т.п. — прослеживалось в постоянном возвращении одинаково структурированных процессов, событий и в наличии поразительно четко очерченного круга мотивов. Литературоведы всегда пытались найти такие архетипы или матричные фигуры, поведенческие образцы или стандартные ходы развития событий, универсальные категории, которые бы в наибольшей степени отражали сущность экспрессионистской литературной продукции и могли служить в качестве теоретически релевантного канона ее интерпретации.

В экспрессионизмоведении можно выделить три основных пути приближения к «термину эпохи». 1. Исследования лингвистического характера, которые сосредоточили свое внимание на стилистике, морфологии, синтаксисе и словообразовании; эвритмии и эвфонии; семантической и синтаксической конгруэнтности; языковой норме и отклонении от нее т.п., а также специфических для этой литературы языковых явлениях, которые можно в целом объединить понятием стиля. 2. Детально исследован весь тематический комплекс экспрессионистской лирики, драмы и прозы как «метафоры эпохи». 3. Третий путь объединил работы более общего характера, определившие для себя один или несколько аспектов исследования экспрессионизма: социологический, теологический, антропологический, идеологический, политический, философский и т. п., которые, как правило, включают в себя и элементы двух первых.

Анализ и интерпретация лирики с целью выявления некой особой системы экспрессионистских поэтических приемов — один из наиболее проторенных путей экспрессионизмоведения. Но его результатом мог стать только один вывод: нет никакого особого экспрессионистского стиля, так как он необычайно эклектичен, а поэтика его складывается из всех известных в поэтической традиции явлений. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить несколько произвольно выбранных стихотворений разных авторов, датированных одним и тем же годом, напечатанных одним и тем же издателем, в одном и том же журнале, или несколько стихотворе-

ний одного и того же автора. «Поле напряженности» простирается от застывшей, жесткой лирики Георга Гейма, строгой формы, например, столь любимого экспрессионистами традиционного сонета, до несвязной «открытой формы» и «лирики без рифмы с нерегулярными ритмами». Формальная сторона поэтических произведений экспрессионистов характеризуется и смелыми экспериментами в языке и композиции, и предельно традиционными, конвенциональными языковыми формами. Сопоставление стихов под таким углом зрения — излюбленный прием литературоведов при отстаивании тезиса об отсутствии единого экспрессионистского стиля¹.

В поисках единого стилевого канона исследователь литературного экспрессионизма постоянно сталкивается с противоречиями: частное не выводится из общего, а общее не складывается из частных. Наличие такого противоречия нетрудно подтвердить примером. Г. Гейм, один из ранних и канонизированных экспрессионистов, считается основоположником всех основных стилистических и вообще языковых особенностей новой лирики, которые отделили в Германии одну литературную эпоху от другой. Его поэзия не прочитывается ни в его собственной биографии, ни, тем более, в поэтических программах экспрессионизма. Он сформировал свой собственный стиль, основные параметры которого — исключительно космического масштаба и экстатического характера — приписываются экспрессионистской лирике в целом. Разорванные поэтическим переносом (Enjambement) строки, ярость и безудержность барокко, ужасающие видения и чудовищные предвидения, таинственные, призрачные образы, размытые или полностью разрушенные композиционные формы наряду с сонетом, олицетворение вещного мира и овеществление человека (Vermenschlichung und Verdinglichung), пафос и гротеск — основные характеристики лирики Гейма. Но здесь же — его известное стихотворение «Последний дозор», в котором нет «ничего экспрессионистского», как утверждает Г. Бенн:

Wie sind deine Schläfen.
Und deine Hände so schwer.
Bist du schon weit von dannen,
Und hörst mich nicht mehr.

Unter dem flackenden Lichte

¹ По каким параметрам можно сравнивать одни из самых известных стихотворений экспрессионизма «Kleine Aster» Г. Бенна, «Krieg» А. Штрамма и «Dämmerung» Г. Тракля? Можно ли найти общий стилистический знаменатель в стихах Ф. Верфеля, Й. Бехера, Т. Дойблера? Что общего между стихами Г. Гейма и Э. Ласкер-Шюлер, Й. Бехера и Г. Тракля, Г. Бенна и А. Лихтенштейна, если внутри поэзии каждого из них такие расхождения и разлад? При этом все перечисленные лирики наиболее тщательно исследованы.

Bist du so traurig und alt,
Und deine Lippen sind grausam
In ewiger Starre gekrallt.

Morgen schon ist hier des Schweigen
Und vielleicht in der Luft
Noch das Rascheln von Kränzen
Und ein verwesender Duft.

Aber die Nächte werden
leerer nun, Jahr um Jahr.
Hier wo dein Haupt lag, und leise
Immer dein Atem war¹.

В нем нет «ни бури, ни натиска» («kein Sturm, kein Drang»)², четыре строфы по четыре стиха с рифмой между вторым и четвертым, синтаксически стандартные предложения — в целом совершенно «простое» стихотворение, полное скорби и меланхолии.

Тем не менее, экспериментальный характер экспрессионистской лирики продолжает оставаться центральным положением в вычленении ее формальных признаков, которые В. Гроссе именует «эпохальными» («epochentypische Merkmale expressionistischer Lyrik»)³. В них же традиционно усматривается заслуга экспрессионизма и его вклад в поэтику XX века. Остановимся на них несколько более подробно. В сжатых формулах их можно определить следующим образом:

- отклонение от традиционных, строго регламентированных форм лирики;
- предпочтение «принципа монтажа» или «симультанного стиля»;
- отклонение от грамматической нормы как в морфологии, так и в синтаксисе;
- острая «риторизация» и «патетизация» высказывания;
- «динамизация» языка;
- радикализация метафорики до шифра, не поддающегося однозначному толкованию.

Очевидно, что почти все эти признаки существуют в рамках «негативных категорий», которые со времени появления в немецком литературоведении книги Г. Фридриха о структуре современной лирики все-

¹ Heym G. Die letzte Wache // H. G. Dichtungen. Stuttgart, 1996. S. 18.

² Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von Wegbereitern bis zum Dada / Hrsg. Benn G. 5. Aufl. München, 1970. S. 8.

³ Große W. Expressionistische Lyrik. Hollfeld, 1996. S. 16.

гда находились в центре внимания литературоведов¹. Проиллюстрируем эти «эпохальные признаки» поэтическими примерами.

1. Наибольшую свободу мы обнаруживаем в обращении с **рифмой, ритмом, метром, в схемах строф**, как это видно в стихотворении Г. Зонненшейна «Ослепи меня»:

Mach mich blind,
Irrsinnig oder zum Kind,
verwisch mir das Antlitz der Welt,
warun hast du mich
lesen gelehrt in allen Zügen:
Mord im Antlitz des Mannes,
Im Antlitz der Erde, der Welt,
Verbrechen im Antlitz des Weibes,
des Raumes, der Zeit;
Aber Du: wo bist Du
Im Antlitz der Welt,
Wehrloser, Ehrloser?!²

При этом все прочие указанные формальные признаки отсутствуют, и мы констатируем нормативные синтаксис и морфологию, смысловую ясность и завершенность, отсутствие каких бы то ни было тропов.

Эрнст Штадлер, призывая к разрушению всякой строгой формы в хрестоматийно известном стихотворении, на которое ссылаются всегда, отмечая пафос разрушения экспрессионистов, облекает свой призыв в намеренно классические формы: пяти- и шестистопный хорей, парная рифма, четкое членение (1,2-й и 9,10-й стихи обрамляют анафорически построенный комплекс 3—8 строк, также с парной рифмой):

Form und Riegel mußten erst zerspringen,
Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen:
Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen,
Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.
Form will mich verschnüren und verengen,
Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen —
Form ist klare Härte ohn' Erbarmen,
Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen,
Und in grenzenlosem Michverschenken
Will mich Leben mit Erfüllung tränken¹.

¹ Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jhs. Hamburg, 1968.

² Sonnenschein H. Mach mich blind // S. H. Erde auf Erden. Wien; Prag; Leipzig, 1920. S. 14.

Предпочтение традиционных стихотворных форм вопреки совершенно противоположным программным заявлениям — довольно странный феномен этой лирики. Гейм незадолго до гибели делает запись в своем широко известном и часто цитируемом дневнике: «Ямб есть ложь» («Der Jambus ist eine Lüge», 27 сентября 1911 года), при этом его поэзия на 80—90% состоит из рифмованных четверостиший, написанных ямбом. Это один из очень любопытных аспектов экспрессионистской поэзии, который практически всегда остается вне интересов исследователей, но пока мы оставляем этот факт без комментариев.

У Э. Штадлера жесткое соблюдение всех метроритмических законов в стихотворении с призывом «долой узы формы» кажется эпатажем или игрой со своим же собственным манифестом. Однако в экспрессионизмоведении подобные факты отмечаются скорее как курьезные или спорадические, чем как проявление каких-то глубинных поэтических, не говоря уже антропологических, категорий. Это стихотворение одновременно демонстрирует и широчайшую шкалу возможностей, которыми пользуются лирики-экспрессионисты.

2. Принцип монтажа или «симультанный стиль» (*Reihungsstil*), т.е. нанизывание одного на другой бессвязных образов, считается специфической манерой берлинских экспрессионистов. Пальму первенства оспаривали Георг Тракль, считавший изобретение такого стиля своей заслугой, и Якоб ван Годдис, чье стихотворение «Конец мира» («Weltende»), появившееся 11 января 1911 года в «Демократе», во всех литературоведческих справочниках значится как «начало экспрессионистской лирики». Этому в немалой степени способствовал тот факт, что несколько лет спустя Курт Пинтус начал с него свою знаменитую антологию «Сумерки человечества» (1919), навсегда тем самым отведя этому небольшому стихотворению первое место. Кто бы ни был первым, но в 1910—1911 годах одновременно несколько поэтов (не только Тракль и ван Годдис, но и Лихтенштейн, Бласс, Больдт, Бехер, Герман-Нейссе и др.) публикуют стихи, написанные по такому конструктивистскому принципу:

Ein Mann erwürgt seine letzten Ideale.
Jemand soll fünfzigtausend Mark bezahlen.
Ein Weib verpachtet ihre Sehnsucht nach Untreue.
Ein Knabe phantasiert Masochistenszenen².

Гетерогенные образы просто складываются, бессвязно и вне всякой

¹ Stadler E. Form ist Wollust // S. E. Der Aufbruch und andere Gedichte. Stuttgart, 1996. S. 16.

² Klemm W. Ich lag in fremder Stube. Gesammelte Gedichte. München, 1981. S. 7. Более подробно о «симультанном стиле» речь пойдет в разделе «Берлинский экспрессионизм».

логики, при этом субъект восприятия или лирическое *Я* отсутствует или дистанцируется таким образом, что все наблюдаемое подается в ироничном или гротескном свете, тоном превосходства. Каждая строка — новая картина видения, с иной точки зрения, временная и пространственная перспективы меняются построчно, а общая не выстраивается. Такая структурная модель так часто использовалась в экспрессионистской лирике, что ее традиционно считают наиболее характерным маркером поэзии этого периода, хотя, как и все прочие признаки, она не может быть расценена как стилиобразующая, так как спорадически используется многими авторами скорее как дань моде. Сколько молодых поэтов остались безымянными лишь потому, что, подражая своему кумиру Траклю, писали только в этой манере, и напротив, тончайшие лирики Эльзе Ласкер-Шюлер, Курт Хейнике и др. пополнили поэтическую сокровищницу экспрессионизма, ни разу не прибегнув к этому принципу.

3. Относительно **отклонения от грамматической нормы в морфологии и синтаксисе** также невозможно привести все многообразие экспрессионистской лирики к общему знаменателю, здесь также существуют свои полюса. «Полюс аграмматичности» представлен Августом Штраммом и его последователями и эпигонами. Все его стихи, вошедшие в сборники «Ты» и «Капающая кровь» («Du», «Tropfblut»), возникли после его встречи с Маринетти в ноябре 1913 года, когда был зачитан «Технический манифест футуристской литературы» итальянского футуриста. Эта встреча произвела на Штрамма столь глубокое впечатление, что он собственноручно уничтожил всю свою раннюю лирическую продукцию. Вот одно из его типичных стихотворений, озаглавленное «Патруль»:

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat
Äste würgen
Berge Sträucher blättern raschlig
Gellen
Tod¹.

Штрамм, а позже последователи поэта в «Штурме» и дадаисты Швиттерс, Шрейер, Небель, Кноблах и др. следуют предписаниям Маринетти, который полагал, что лишь «асинтаксичный поэт» может проникнуть в жизнь материи, и призывал «освободить силу воображения от

¹ Stramm A. Patrouille // S. A. Gedichte. Dramen. Prosa. Briefe. Stuttgart, 1997. S. 70.

свинцовой тяжести логики»¹. А. Штрамм редуцирует существительное и глагол до корневой основы, подавляет их аффиксы, а также все союзы и частицы. Слова используются только в их исконном значении и функции, прилагательные деформированы, глагольные формы смешаны, строка часто представлена лишь изолированными словами. Стихи А. Штрамма легко узнать по одному лишь графическому облику, так как они похожи на колонны из отдельных слов. Но стихи ли это? Литературоведы в растерянности: считать их гениальными или это продукция литературного халтурщика? В. Мушг полагает, что, по сравнению с Траклем или Ласкер-Шюлер, А. Штрамм ничего не изобрел. Оригинально в нем только то, что он «пишет стихи не языком, как Рильке или Георге, а против языка. Он его мучает, чтобы заставить заговорить его и себя, ему нечего сообщить нам кроме радости своего открытия, его стихи — лишь словесные арабески»².

Еще более неодобительно и категорично высказывается крупнейший литературный политик и современник экспрессионистов К. Хиллер: «Всякий заикающийся дурак, изображающий глубокомыслие, в стихах своих, которые таковыми не являются, а в лучшем случае есть взволнованная халтура, изображает из себя дикий вулкан и считает себя экспрессионистом (как этот Август Штрамм!)»³.

До противоположного полюса «полной грамматичности» простирается широчайшее поле возможного языкового эксперимента, но его элементы следует считать скорее традиционными, чем новаторскими, так как все они в той или иной степени представлены в поэзии любого другого направления или стиля. Их можно сгруппировать в четыре блока: это отклонения от грамматической нормы, возникающие в результате: 1) расширения синтаксической валентности, 2) расширения семантического согласования, 3) нетрадиционного, окказионального словообразования, 4) изменения порядка слов в целях эвфонии, эвритмии или поэтического переноса и создание сильной позиции. Все возникающие в результате таких экспериментов синтаксические и стилистические фигуры — достояние всей истории поэзии. Ведь экспрессионизм выражал то же самое, что выражали поэты других времен или других стилевых направлений: свое отношение к природе, свою любовь, свою печаль, свои мысли о Боге. Неудивительно поэтому, что модным направлением в экспрессионизмоведении стали поиски параллелей с барокко, романтикой, югендстилем. Еще в 1919 году К. Пинтус отметил во вступлении к «Сумеркам человечества», что в этой новой лирике слышны и новый классицизм, и новый романтизм, и

¹ Детально влияние «Манифеста» Маринетти на немецкую экспрессионистскую поэзию, в частности на А. Штрамма, проанализировано в широко известной работе В. Мушга: *Muschg W. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*. München, 1961. S. 58—81.

² *Muschg W. Von Trakl zu Brecht...* S. 64.

³ *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen* / Hrsg. Raabe P. Olten; Freiburg, 1965. S. 25.

новый бидермейер. В этом смысле экспрессионистская лирика действительно не выработала своей собственной поэтики, а максимально использовала традиционный арсенал поэтических приемов.

4. Риторизация и патетизация высказывания свойственны лирике активистского крыла или так называемого «мессианского экспрессионизма», как его охарактеризовал впервые В. Зокель. Среди его представителей поэты Л. Рубинер, А. Вольфенштейн, В. Хазенклевер, К. Оттен, И. Р. Бехер и др.

Noch ist's Zeit !
Zur Sammlung! Zum Aufbruch! Zum Marsch !
Zum Schritt zum Flug zum Sprung aus kananitischer Nacht !!!

Noch ist's Zeit —
Mensch Mensch stehe auf stehe auf !!!
Noch ist's Zeit !¹

Этот отрывок из более чем 100-строчного стихотворения Бехера «Встань, человек» дает исчерпывающее представление об этой поэзии, которая получила в литературоведении название «О — Человек — поэзия» («О — Mensch — Dichtung»). Ее крайне легко критиковать за сентенциозный пафос, сентиментальный тон, длинную утомительную строку, рифмованные программные пароли, где слово поставлено на службу политике и идеологии, поэтому недостатка в ее критике не было и нет². Нередко суть всего экспрессионизма редуцировалась только до этой «О — Mensch» — патетики, так как она в наибольшей степени приближалась к программатике всего движения и соответствовала призывам к обновлению мира и человека. Курт Пинтус в «Сумерках человечества» сгруппировал стихи именно под такими программными подзаголовками-лозунгами: «Пробуждение сердца», «Призыв и возмущение», «Возлюби человека». Поэт выступает в них с позиций пророка-вождя-спасителя, поэтому язык изобилует религиозными символами и образами, приобретает характер клише. Бо-

¹ *Becher J. R. Mensch steh auf // Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. 1919. Антология цитируется здесь и далее по изд.: Hamburg, 1996. S. 258.*

² Одним из основных аргументов против экспрессионизма в знаменитых Московских дебатах 1937—1938 г. было его обвинение в «голом пафосе». Материалы дебатов изложены в: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption / Hrsg. Schmitt H.-J. Frankfurt / Main, 1973.* Э. Лонер еще в ранних работах 1950—1960-х годов считал всю мессианскую поэзию несостоятельной с эстетической точки зрения, называя ее «однодневными агитками», «политической незрелостью», «politische Pubertät», «politisches Gebläse». См.: *Lohner E. Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, 1956. S. 67.*

левой точкой мессианского экспрессионизма была первая мировая война. Большинство стихов этого направления возникло в период с 1914 по 1918 год. Людвиг Рубинер собрал их и опубликовал в 1919 году в антологии «Товарищи человечества», четко определив их назначение: «Каждое стихотворение этого тома — выражение его автором приверженности к борьбе против старого мира, к маршу в новую человеческую страну социальной революции»¹.

5. Роль и **характер метафорики** экспрессионистской лирики — излюбленная сфера исследования на протяжении всей истории экспрессионизмоведения. Лирика и метафора — понятия, неразрывно связанные во все века и во всех поэтических традициях. В экспрессионизме метафора актуализируется и становится главенствующим способом поэтического высказывания. С Тракля и Гейма в австрийской и немецкой поэзии начинается то, что принято считать «абсолютной метафорой», так как эти поэты не занимались больше образным отражением действительности, но творили вторую действительность. От традиционной метафоры экспрессионистская отличается тем, что она, оставаясь фигурой переноса, касается не изображаемого объекта, а изображающего субъекта (не «dingbezogen», а «ichbezogen»), т.е. построена не по принципу объективного сходства объекта и образа, а на основе чувства и отношения поэта к объекту. Логическая связь между изображаемым объектом и объектом сравнения становится несущественной, и *tertium comparationis* обретает самостоятельную значимость, выдвигаясь на передний план метафоры. В результате поэтический образ объекта и он сам отстоят столь далеко друг от друга, что толкование поэзии превращается в расшифровку.

Немецкое экспрессионизмоведение изобилует работами такого характера, мы сошлемся только на классическую работу К. Л. Шнейдера, в которой автор противопоставляет экспрессионистскую метафору импрессионистской и выводит ее закономерности². К. Л. Шнейдер тщательно анализирует метафоры «уменьшительно-уничижительные», «динамизирующие», «демонизирующие», «синестетические», «циничные», «цветовые»; просеивает лирику Тракля, Гейма и Штадлера через гиперболу и синекдоху.

Но и в метафорике с точки зрения поэтики экспрессионизм не выработал ничего принципиально нового, так как сам механизм возникновения метафоры в основе своей остается неизменным. Он лишь пошел по пути радикализации имеющихся языковых возможностей и поэтических прие-

¹ *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung* / Hrsg. Rubiner L. 1919. Цит. по: Leipzig, 1971. S. 167.

² *Schneider K. L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, E. Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des Expressionismus.* Heidelberg, 1961.

мов. Знаток этого периода Э. Лонер в работе 1969 года признается, что не разделяет больше своего собственного мнения 10 лет назад, когда он все перечисленные особенности считал стилеобразующими, так как все приписываемые экспрессионизму качества: особые функции слова-образа, ритма, комбинации звуков; компрессия языка, синестезия, симультанность, диалогический характер высказывания — все они в той или иной мере присущи и другим поэтам: и Рильке, и Гофмансталю, и Валери, и Элюару. «Мы знаем сегодня, что почти любое стилистическое средство может выступать в любую эпоху, а те языковые средства, которые мы приписываем экспрессионистам, с таким же успехом мы найдем и у не-экспрессионистов»¹. Г. Бенн, например, находит их даже у Гете: «Entzahn-te Kiefer schnattern und das schlotternde Gebein, Trunkener vom letzten Strahl... — то же отсутствие логических связей между отдельными стихами, ни одна тема не закончена, есть лишь внутреннее возбуждение и магические связи трансцендентного характера...»².

Анализируя эту лирику с точки зрения ее основных мотивов и символики, обнаруживаем, что это тотализация романтической традиции «упоения сладкой горечью одиночества». Все многообразие тем и мотивов экспрессионистской лирики берет свое начало в раннем романтизме и должно рассматриваться как неотъемлемая часть всего тематического фундамента литературы Нового Времени. Общий кризис познания непосредственно сказывается на формировании образной сферы языка, которая, однако, избегает прямолинейных высказываний о «расколотости картины мира» и пользуется своими шифрами. Соотнесенность общего обстояния дел эпохи с языковой сферой приводит к тому, что вся метафорика литературного модернизма — *ночь, холод, застылость, пустыня, лабиринт* и т.д. — превращается в «метафоры эпохи», как их именует С. Виетта³. Но и они не появились в литературе вдруг, с наступлением эры модернизма. Любая модернистская метафора — составляющая всего человеческого опыта и всей литературы от самых ее истоков, но в экспрессионистское десятилетие в силу некоторых культурно-исторических обстоятельств такие метафоры приобретают особое звучание и остроту. Традиционно выделяются пять больших образных блоков или метафорических комплексов, которые в свою очередь дробятся на более частные и мелкие мотивы-образы.

1. Сопряженный с утопизмом литературы Нового Времени и представленный уже у Гельдерлина и ранних романтиков образ «являющейся

¹ Lohner E. Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern; München, 1969. S. 117.

² Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts... S. 10.

³ Vietta S. Die Literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Berhardt. Stuttgart, 1992. S. 172.

красоты» претерпевает за сравнительно небольшой отрезок времени существенные изменения. По мере становления и развития модернизма красота все более и более деформируется и обезображивается. У Бюхнера мотив любви уже был неразрывно связан с метафорами смерти, но своего драматического пика обезображивание достигает именно в экспрессионизме. Утопические образы красоты, разработанные в «Гиперионе» Гельдерлина, «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса, у Гофмана и Бюхнера и несущие черты «непреодолимой, нетленной красоты», подвергаются полнейшей деструкции и искажению. Такой деструктивный процесс в целом становится релевантным для изображения действительности. Однако даже в экспрессионизме этот мотив в его первозданном, еще не деформированном варианте не заглушается полностью и проявляется в лирике в том или ином виде.

2. У самых истоков философии раннего модернизма стоят метафоры «пропасти» («Abgrund»), «падения» («Absturz»), «конца мира» или «конца света» («Weltende»). Эти образы воплощают ту экзистенциальную угрозу, которая сопутствует человеку с момента утраты им веры в незыблемость и прочность всех опор, вообще почвы, на которой он стоит. Эта пропасть оказывается тем глубже, чем выше парит человек в своих фантазиях. Впрочем, такое положение вещей характерно и для более ранних литературных периодов. Гетевский Вертер как утопический мечтатель уже в конце XVIII века являл собою такой образ. В «Песочном человеке» Гофмана и «Ленце» Бюхнера мотив падения, свержения в пропасть — пропасть безумия — относится к центральным конституирующим текст метафорам.

Но в конце XIX — начале XX века метафоры «пропасти» и «падения» обретают иные масштабы. Если прежде это были явления, происходившие с отдельным субъектом, то сейчас в пропасть свержается «коллективный субъект» — все общество целиком, а метафора «пропасти» ассоциируется с разрушенным миром и его концом. Этим расширением метафоры «пропасти» экспрессионистское поколение обязано Ницше — он придал ей глубину и актуальность историко-философской категории.

3. Следующим центральным и конституирующим образом литературы Нового Времени являются мотивы «болезни и сумасшествия». Всевозможные вариации и грани этих проявлений — меланхолия, печаль, отчаяние, разочарование, депрессия, потеря идеалов — берут свое начало еще в эпоху Просвещения. Со времен романтиков болезнь, особенно туберкулез, становится неким эстетическим явлением моды и средством выдать себя «интересной и даже романтической личностью»¹. Нередки случаи симуляции и инсценировки болезни. И также, начиная с романтизма, художник отравляет себя искусительным, запретным плодом искусства как своеобраз-

¹ На это указывает С. Зонтаг в работе «Болезнь как метафора»: *Sontag S. Krankheit als Metapher. Frankfurt / Main, 1989. S. 466, 467.*

разным ядом, как композитор Берлингер у Вакенродера¹. Берлингер осознает свою почти наркотическую зависимость от искусства, но не может противостоять его искушению.

Г. Бенн в стихотворении «Кокаин» приветствует «сладкий, желанный распад Я» под воздействием наркотика. Тракль под давлением обстоятельств принимает чрезмерную дозу наркотика и гибнет. «Кокаин» называется лирический сборник В. Рейнера, в котором смакуется упоение смерти в забвении от кокаина², а сам автор, к которому приходит литературный успех, становится морфинистом и кончает жизнь самоубийством, выпрыгнув из окна своей берлинской квартиры. Картина другого экспрессиониста — Конрада Феликсмюллера «Смерть поэта Вальтера Рейнера» (1925) запечатлевает этот полет со шприцем в руке. «Время от времени — немножко яду: он навеивает приятные сны. И побольше яду напоследок, чтобы было приятнее умереть», — искушает Заратустра³. Таким образом, не только искусство со времен романтизма рассматривается как яд, но и сам яд как таковой питает все искусство модернизма. Т. Манн в «Философии болезни» усматривает в болезни «усиление духовности» и считает искусство, болезнь и духовность однопорядковыми и взаимозависимыми явлениями⁴.

Экспрессионистам казалось, что последним шагом от гениальности к славе, через саморазрушение и самопреодоление, является безумие. В экспрессионизме эта проблематика доводится до экстремальных глубин и масштабов⁵. Ее культурно-критический потенциал подтверждается для экспрессионистов не только давно известными аргументами о взаимосвязи гениальности и сумасшествия, но и фактами из биографии их кумиров Гельдерлина или Ницше. И устами столь почитаемого экспрессионистами Заратустры Ницше говорит: «Нет пастыря, есть одно лишь стадо. У всех одинаковые желания, все равны; тот, кто мыслит иначе, добровольно идет в сумасшедший дом»⁶. Так же как и метафорика «пропасти», весь ком-

¹ Этот мотив разрабатывает В. Г. Вакенродер в «Странной музыкальной жизни композитора Иосифа Берлингера»: «С самого детства Иосиф был тих и одинок, предаваясь лишь своим внутренним фантазиям; оттого отец считал его немного не от мира сего и не в своем уме». *Wackenroder W. H. Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger. In zwey Hauptstücken // W. H. W. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Heidelberg, 1991. Bd 1. S. 131.*

² *Rheiner W. «Kokain». Lyrik. Prosa. Briefe. Mit Illustrationen von Conrad Felixmüller / Hrsg. Rietzschel Th. Leipzig, 1985.*

³ *Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. Рынкевича В. В. Алма-Ата, 1991. С. 14.*

⁴ *Mann Th. Krankheit // Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Frankfurt / Main, 1968. Bd 1. S. 148.*

⁵ Т. Анц собрал и блестяще прокомментировал «экспрессионистские фантазии о безумии» в антологии: *Anz Th. Wahnsinn. Phantasien über den Wahnsinn: expressionistische Texte. München; Wien, 1980.*

⁶ *Ницше Ф. Так говорил... С. 14.*

плекс симптоматики болезни и сумасшествия присущ в экспрессионизме не отдельному человеку, но человечеству вообще и тоже становится коллективной судьбой поколения.

4. Тесно связан с метафорами болезни и смерти образный блок «ночи, холода, пустыни» в их современной, модернистской выразительной функции. При этом функция метафоры «ночи» в модернизме амбивалентна. С одной стороны, эта метафора переносит в новалисовскую ночь, воспетую им в «Гимнах к ночи» («Hymnen an die Nacht», 1800), когда будничное, дневное восприятие происходящего прекращается и актуализируется другое, просветленное и глубокое восприятие *Я*. С другой стороны, ночь связана уже у Гельдерлина с метафорикой темноты и пустоты, которые непосредственно пересекаются с модернистским комплексом проблем утраты утопий. С. Виетта проследил, как метафоры «темноты» и «пустоты» пронизывают всю литературу Нового Времени от «Гипериона», «Ленца» и «Войцека»¹. И в этом случае расширением функций метафоры «ночи» и приданием ей совершенно иных духовных и философских масштабов модернизм вновь обязан Ницше. В главе «Безумный человек» из «Веселой науки» философ вопрошает: «Куда движемся мы? Прочь от всех солнц? Не падаем ли мы непрерывно? Назад, в сторону, вперед, во всех направлениях? Есть ли еще верх и низ? Не блуждаем ли мы словно в бесконечном Ничто? Не дышит ли на нас пустое пространство? Не стало ли холоднее? Не наступает ли все сильнее и больше ночь? Не приходится ли среди бела дня зажигать фонарь?»² В экспрессионизме мотив темноты и ночи сгущается и драматизируется до универсальной метафоры грозящей человечеству катастрофы (особенно у Тракля и далее у Кафки и Томаса Бернгарда).

Аналогичны значение, а затем и процесс расширения значения метафоры «холода». В приведенной цитате Ницше наступление холода равносильно утрате метафизики. Восприятие мороза, холода, вечной зимы становится универсальным для эпохи духовным опытом и переживанием. Тесно переплетены мотивы ночи, холода и пустыни. На метафоре «пустыня» наиболее отчетливо прослеживается процесс превращения проблем отдельного субъекта в коллективные или общественные. «Пустыня» прочно закрепляется за проблематикой саморазрушения субъекта. *Пустыня, пустота, запустение, опустошение* у Ницше сгущаются в эффектную литературную формулу, выражающую общий процесс отчуждения и одиночества. В сознание экспрессионистов этот образ входит вместе с «Дионисовыми дифирамбами», где философ предупреждает: «Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt...»³ — «Пустыня ширится: горе тому, кто пусты-

¹ Vietta S. Die literarische Moderne... S. 181 ff.

² Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Пер. К. А. Свасьяна. М., 1997. Т. 1. С. 592.

³ Nietzsche F. Gedichte. Stuttgart, 1994. S. 82.

ни таит».

5. К центральным метафорам модернизма относится также мотив «лабиринта». Он переплетается со всеми названными мотивами, но в наибольшей степени замкнут на проблематику охватившего человечество кризиса познания. Пожалуй, «лабиринт» как метафора — наиболее ранний из всех перечисленных образов, так как он хорошо известен еще со времен греческой мифологии. Принцип лабиринта был излюбленным приемом в садовой архитектуре барокко, однако из него еще можно было выбраться, положившись на разум и терпение. Но в литературе Нового Времени герои Гельдерлина, Вакенродера, Тика, Гофмана уже совсем не обязательно добираются до благополучного конца, нить Ариадны дается не всем. В экспрессионизме образ лабиринта непомерно разрастается и символизирует потерю ориентации во времени и в пространстве.

Мотивная структура экспрессионизма развивается как в русле общих для модернизма перечисленных центральных метафор, так и специфических для этого исторического периода проблем, связанных с научными достижениями, демографическими взрывами и колоссальным ментальным сдвигом в обществе. Отличительной чертой этой структуры становится ее поразительная негомогенность и отсутствие внутренней одновременности. В широчайшем тематическом спектре экспрессионистской лирики представлены как темы, свойственные другим литературным течениям и даже культурным эпохам, так и собственно экспрессионистские, которые в литературоведении рассматриваются как завоевание или открытие именно этого литературного поколения.

Литературоведение самым тщательным образом систематизировало топологический аспект экспрессионистской лирики и определило некоторые критерии, по которым следовало относить те или иные стихотворения к экспрессионистским. Большая часть их в той или иной мере соприкасается с асоциальной или деклассированной личностью, которая вдруг выдвинулась на фоне прочего благополучного человечества на передний план и, увеличенная экспрессионистской оптикой до пугающих размеров, затмила своим безобразием, бесстыдством и ущербностью все прочие традиционные объекты лирики. Такие фигуры на границе приличий и норм или полные аутсайдеры, с точки зрения экспрессионизмоведения, составили доминанту тематического фундамента экспрессионизма и во многом определили степень его провокационности и эпатажности. Это утверждение, безусловно, верно, но фокусирует свое внимание лишь на самых очевидных гранях экспрессионизма или, вернее, мифа о нем. Действительно скандальным казался интерес молодых поэтов к нищим, бродягам, калекам, проституткам, больным, умалишенным, аморальным типам, населившим места разнообразных платных удовольствий, а также жертвам урбанизации и индустриализации. На фоне искусственной жизни в искусстве,

воспеваемой югендстилем, струящихся локонов, завитков, лилий и лебединых шей, эстетизма и отгороженности от мира в круге Георге экспрессионизм обрушился на разомлевшего бюргера всей мощью и неприкрытостью оборотной стороны жизни. Из самых потайных уголков человеческой натуры полезли на свет непристойные, низменные, скабрезные желания и мысли; прорвались на волю подавляемые прежде агрессивные разрушительные силы; эротика и секс приняли самые уродливые формы и значительно потеснили традиционную любовную лирику.

Деформированная и ущербная во всех отношениях личность замкнула на себе комплекс других мотивов: убийство, самоубийство, смерть, болезнь, алкоголь и наркотики. Появление морфия, кокаина в обществе совпало во времени с экспрессионизмом. Натурализм в изображении человека как «куска мяса», «грязного жирного пятна» достигает апогея в медицинском взгляде на него Г. Бенна в его цикле «Морг» 1912 года. Это стихи на грани возможностей человеческого восприятия. Бенновский цинизм патологоанатома-профессионала, воплотившийся в лирическом цикле, до сегодняшнего дня считается непревзойденным. Ни одно произведение «черного юмора» не сравнится с ним по омерзительности образов и подчеркнута спокойной деловитости и подробности их изображения. В любой другой период подобная литературная продукция стала бы причиной судебного разбирательства и не смогла бы стать столь широко и скандально известной, но экспрессионистская субкультура вся в целом и во всех своих составляющих радикально отклонялась от всяческих норм и устанавливала свои.

Метафора «сумасшествия» в этом тематическом блоке чуть ли не самая высокочастотная. Как мы уже отметили, сумасшествие как индивидуальная судьба в раннем модернизме трансформируется в судьбу коллективную. Безумец фигурирует в экспрессионизме как контрастный типаж по отношению к ненавистному буржуа и его всесторонней нормальности, а вкупе с преступниками, заключенными, нищими, продажными женщинами, евреями и художниками безумец идентифицируется с судьбой всего литературного авангарда. Сумасшествие трактуется как отрицательный полюс по отношению к таким буржуазным добродетелям, как самодисциплина, порядок, социальное приспособленчество, чувство ответственности, контроль над своими аффектами — иными словами, ко всем видам благоразумия. На такой социальной и культурно-исторической основе весь критический потенциал экспрессионизма разворачивается в полном объеме. В антологии Т. Анца «Экспрессионистские фантазии о безумии» автор считает лирику этого периода «литературной психопатограммой поколения». Анализируя новейшие достижения психиатрии и психопатологии первой четверти века, автор приходит к выводу, что художественная продукция экспрессионизма, сознательно симулировавшая различные формы

выражения сумасшествия, во многом способствовала появлению фундаментальных открытий в области шизофрении¹. И хотя поэтические фантазии авторов о безумии не были фантазиями безумных авторов, но несколько фактов автобиографического сходства (Тракль, ван Годдис) всегда были источником спекуляций для любителей пикантных подробностей, а также пищей для продолжающейся дискуссии о шизофрении и искусстве. По мнению Т. Анца, столь интенсивно разрабатываемая в экспрессионизме тематика всяческих патологий обеспечила ему ту самую современность и актуальность, которым был посвящен международный симпозиум в университете Бамберга в 1993 году². Интерес к безумию в последующих авангардных течениях, теории и практике искусства не только не ослабел, но и остался неотъемлемой частью общественно-критических воззрений XX века. Один из современных швейцарских авторов Б. Штраус считает, что безумие стало сегодня «одной из самых обычных метафор вообще для выражения состояния индивидуума, для интернированных сил его фантазии, посреди того общества, которое во имя рассудка осуществляет самые изощренные и извращенные формы подавления и господства»³.

В экспрессионистское десятилетие метафора безумия покидает область только медицинской патологии и обретает экзистенциальное значение. Весь комплекс этих мотивов из сферы обитания изгоев общества прочитывается как тематизация настроений конца света, падения, крушения, уничтожения и гниения всего живого, обезображивания и девальвации всего позитивного. Сама личность в таких условиях как личность перестает полноценно и созидательно функционировать и подлежит распаду. Мотив *распада Я* или, в модной немецкой терминологии, *диссоциации Я*, во всевозможных вариациях — от меланхолии, потерянности и одиночества до патологического сладострастия, агрессивности, кровожадности и склонности к насилию — пронизывает всю тематику этой лирики.

Однако тематическое многообразие экспрессионистской лирики — это самый поверхностный слой ее неоднородности. Ее негомогенность так же очевидна внутри единого мотива, который в языковом воплощении является читателю то в одном, то в другом обличье. Совмещение несовместного — это один из способов «утоления экспрессионистской экзистенциальной тоски по связности»⁴, которая охватила поколение литераторов как реакция на «диссоциацию Я», «диссоциацию объекта» и их диалектику — т.е. то, что в терминологии Ницше называется «падением всех космологических ценностей» и «нигилизмом». Это особая форма преодоления кри-

¹ Anz Th. Wahnsinn... S. 148, 159.

² Материалы Конгресса опубликованы в: *Die Modernität des Expressionismus* / Hrsg. Anz Th., Stark M. Stuttgart; Weimar, 1994.

³ Цит. по: Anz Th. Wahnsinn... S. 168.

⁴ Eibl K. Die Sprachskepsis im Werk Gustav Sacks. München, 1970. S. 8.

зиса познания и «диссоциации Я» по-экспрессионистски, в котором ведущие экспрессионизмоведаы усматривают единство этой эпохи раннего модернизма¹.

Даже столь схематически изложенный материал свидетельствует о том, насколько трудно найти такую интерпретаторскую схему, которая бы максимально приближала ко всем противоречиям эпохи и в которую бы укладывался весь литературный экспрессионизм во всех своих проявлениях: в трех основных родах — лирике, драме и прозе; в трех своих традиционно выделяемых периодах — раннем, военном и позднем; в своих основных течениях — «собственно экспрессионизме», активизме, мессианском экспрессионизме; в литературной продукции «канонизированных» и *poetae minores*, «типичных» и «нетипичных» представителей литературы этого периода. Необозримость литературной продукции экспрессионистского десятилетия привела к тому, что любое исследование вынуждено было либо ограничиваться социологическими, культурно-историческими, теологическими, философскими, жанровыми, формально-языковыми или какими-то другими аспектами этой литературы, либо прибегать к помощи экспрессионистских клише типа «нового человека», «социального и гражданского мятежа», «оппозиционной идеологии», «распада Я», «языкового скепсиса и кризиса» и рассматривать лирику, драму и прозу в одном из этих ракурсов.

В качестве теоретически релевантного канона интерпретации и доминирующей мыслительной категории, конституирующей специфику литературной продукции, выбирались, в частности, категории утопии², субъективности³ или витализма⁴ как прототипа иррационального толкования мира, в котором экспрессионизму отводился ранг некой «парадигмы художественного прорыва». Рассматривались ролевые фигуры Танцора, Деятеля, Поэта, Больного как основные носители специфического экспрессионистского восприятия и понимания мира и как попытка вычлнить тот самый «генеральный бас», на фоне которого разворачиваются все прочие коллизии⁵. Среди таких универсалий были «категория провокации»⁶ и

¹ Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus. 5. Aufl. München, 1994. S. 285.

² Gehrke M. Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus. Diskussion von Thesen zur epochenspezifischen Qualität des Utopischen. Frankfurt / Main; New York; Bern; Paris, 1990.

³ Oehm H. Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus. München, 1993.

⁴ Martens G. Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1971.

⁵ Rothe W. Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt / Main, 1979.

⁶ Stark M. Für und wider den Expressionismus. Die Entstehung der Intellektuellendebatte in der deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart, 1982. S. 222; Stark M. «Uns ist die Klassik ein Muster ohne Wert». Zur expressionistischen Provokation der autoritären Aneignung von Tradition // Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Stuttgart, 1983.

«негативные категории» Гуго Фридриха, радикализм¹ и «сила воображения» («Einbildungskraft»)², антагонизм и оппозиционность как социальные модели общественного поведения, диктующие формы художественного протеста; антибуржуазные и иррациональные воззрения как результат социально-исторической ситуации в Германии³.

В результате этих и многих других попыток исследовать экспрессионизм с точки зрения каких-то более общих и крупных конституирующих величин он все равно продолжал оставаться суммой индивидуальных стилей и крайне диффузным явлением. Субстанцию экспрессионистского единства усмотрели разве лишь в его всеобъемлющем, глобальном дуализме, который включает в себя много парадоксов и выстраивает их в дуалистической и дихотомической модели мира⁴. Не случайно в поисках общих характеристик и интегральных признаков для внешне крайне неомогенного явления литературоведы не могут дать более конкретного определения, чем расплывчатое понятие «*общее мироощущение*» («Weltgefühl»), которое кочует из работы в работу. Возникает вполне закономерный вопрос: нельзя ли попытаться это *общее мироощущение* сформулировать в четких научных категориях и если это возможно, то понятийным аппаратом какой науки следовало бы воспользоваться? Очевидно, это должна быть какая-то универсальная научная категория, которая была бы применима к человеческому обществу в целом и каждому его индивидууму в отдельности. Если бы таковая обнаружилась, то можно было бы проанализировать, возможен ли ее перенос в литературный дискурс, а также каковы формы ее конкретного языкового воплощения.

Выводы I части

Осмысление и критический анализ столь широкого спектра исследовательской литературы по литературному экспрессионизму за 70 лет приводит к выводу, что колебания исследователей относительно наличия особого экспрессионистского стиля следует признать правомерными. Динамика обрастания явления не только научными толкованиями, но и настоящего мифотворчества вокруг него проясняет, в частности, почему в 1925 году А. Сергель называет свою работу «В плену экспрессионизма», а в 1955 году Г. Бенн уже не отваживается назвать антологию «Экспрессионистская лирика» и выбирает обтекаемую формулировку «Лирика экспрессионистского десятилетия», подчеркивая тем самым, что речь идет в

¹ Martini F. Der Expressionismus // Deutsche Literatur im 20. Jh. Strukturen und Gestalten. Bern; München, 1967. Bd 1. S. 300 ff.

² Lohner E. Die Lyrik des Expressionismus // Deutsche Literatur im 20. Jh., S. 118 ff.

³ Hohendahl P. U. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg, 1967.

⁴ Rothe W. Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt / Main, 1977. S. 16.

большей степени об особом экспрессионистском мировоззрении, чем о стиле. Тенденция таких неоднозначных вердиктов и просто сомнений относительно сути явления продолжает сохраняться и до сегодняшнего дня. Такие противоречия отчасти кроются в магнетизме самого эффектного термина, из-под власти которого, как и всех прочих парализующих мысль «измов», пытаются выйти исследователи¹.

Экспрессионизм охватывает некий извечный, стандартный набор лирических мотивов и средствами искусства отражает новые экзистенциальные состояния, возникшие как реакция на кризис познания, диссоциацию личности и ее взаимодействие с таким же нецелостным объектом познания. В результате спектр тем и мотивов оказывается столь широким, что в одной уже только тематике лирика этого периода поразительно негомогенна. Кроме того, она все время смыкается с мотивами барокко, романтизма, югендстиля; в ней не прерываются традиции натурализма; нередко ее можно принять за образец реалистической поэзии.

В формально-языковом отношении лирика экспрессионизма представляет собою такое же сочетание традиционных и авангардных элементов, которое крайне затрудняет определение четких границ его стиля. Многие конкретные явления разных уровней от фоники до жанра выглядят в русле общих представлений о сути феномена как о «разрушении всех форм» случайными. В результате такого одновременного наличия в лирике экспрессионизма разнонаправленных тенденций и неоднородных формально-стилистических компонентов она представляется диффузной и хаотичной.

Такое впечатление приводит исследователей к выводу, что единство экспрессионистской литературы не может лежать в области формы и стиля. Литературоведы утверждают, что оно заключается в духе и видении мира, в особом *мироощущении* («Weltgefühl») экспрессионистского поколения, которому удалось в период с 1910 по 1925 год создать в Германии атмосферу высокой духовности, интеллектуальной активности и творческого взрыва. Это утверждение — один из отправных моментов исследования. Но его несоотнесенность с конкретными формами языковой реализации говорят о необходимости дальнейшего исследования и поиска других критериев единства явления. Статус экспрессионизма остается нечетким.

¹ *Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente. Manifeste. Programme.* / Hrsg. Pörtner P. Darmstadt; Neuwied; Berlin, 1960—1961. Bd 2: Zur Begriffsbestimmung der «Ismen».

Часть II. ПОНЯТИЕ ЧУЖЕСТИ В НЕЛИТЕРАТУРНОМ И ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ МОДЕРНИЗМА

Глава 1. Тематизация ощущения чужести в лирике экспрессионизма

В центре внимания экспрессионизмоведения традиционно стоят такие аспекты лирики, в которых наиболее отчетливо нашли выражение мятежность духа, потребность в разрушении старого и разрыва со всякими традициями. Литературоведы отмечают высокую частотность стихотворений с соответствующим названием — «Aufbruch» («Прорыв») — и большое количество произведений, тематизирующих подобные настроения именно с помощью этой лексической единицы. Действительно, начиная с 1910 года, многие экспрессионистские поэты, которых мы сегодня относим к разряду каноничных, опубликовали такие программные стихотворения (Э. Штадлер, Э. В. Лотц, К. Хейнике, Й. Р. Бехер, А. Вегнер и др.). В них речь идет о «героических прорывах» («Heroische Aufbrüche!»)¹ молодежи, которая вознамерилась «вымести власть и разрушить отжившего троны, / старого мира развалины смыть своим бурным потоком»². Рассуждая о сущности доминирующего мотива прорыва, такие известные исследователи этой лирики, как Э. Лонер, отмечают, что это — «разрыв с традицией, буржуазным миром и эмпирической действительностью» («Bruch mit der Tradition, dem Bürgertum, mit der empirischen Wirklichkeit überhaupt»)³.

Вне всяких сомнений, такое толкование сути этой лирической революции имеет все основания. Без прорыва как мятежа и разрушения экспрессионизм немыслим. Однако это лишь одна сторона феномена. Она прослеживается в той или иной форме воплощения у всех литературных течений начала века, избравших деструктивные стратегии для осуществления своих революционных поэтических замыслов. Лирика экспрессионизма в своей мотивной структуре и ее языковой реализации явно отличается от прочих авангардистских течений и на общем фоне такого стремления только к разрушению выглядит в какой-то степени инородной.

Если попытаться отрешиться от стандартных интерпретационных схем экспрессионизмоведения и просто интенсивно и непредвзято почитать саму лирику, то возникают сомнения в абсолютном доминировании

¹ Becher J. R. *Eroica* // *Menschheitsdämmerung*. S. 267.

² Lotz E. W. *Aufbruch der Jugend* // *Ibid*. S. 225.

³ Эссе Э. Лонера представляют экспрессионистскую лирику в наиболее авторитетных коллективных монографиях о литературном экспрессионизме под ред. В. Роте, а также Г. Фридмана и О. Манна (см. I раздел нашей библиографии). Данная точка зрения высказана литературоведом в эссе: Lohner E. *Die Lyrik des Expressionismus* // *Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung*. Heidelberg, 1956. S. 59.

мотива *Aufbruch* только как «революционного прорыва и разрушения». Вновь под магическим воздействием «термина эпохи» происходит некоторое смещение акцентов в сторону программных паролей движения. Проанализировав большое количество стихотворений, опубликованных с 1910 года в периодической печати экспрессионистской направленности, мы пришли к выводу, что самым высокочастотным мотивом оказывается комплексная мотивная структура *странствия и возвращения* («Wanderer», «Wanderung», «Heimkehr», «Heimgang», «Heimweh»), в которой лексема *Aufbruch* выступает в своем прямом словарном значении как «выход в путь, отъезд, начало путешествия». Например, стихотворение с таким названием Г. Казака представляет собою размышления лирического *Я* о явных и тайных причинах, вынуждающих человека отправиться в путь: «Es zwang ihn etwas, aufzubrechen...»¹. И даже те стихи, на которые ссылаются литературоведы, высказываясь в пользу значения «прорыв, разрыв», тематизируют, прежде всего, именно странствие. Так, в упомянутом Э. Лонером стихотворении А. Вегнера «Aufbruch» акцент сделан именно на «выход в неизвестное»:

Mich rührte fremd ein Wind um Mitternacht
 Voll Wohlgerüchten aus verschollnen Küsten,
 Voll Fakeldunst und Glanz von Frauenbrüsten
 Und Geisterschiffen mit verruchter Fracht...².

В выделенной нами мотивной структуре *странствия и возвращения* самой высокочастотной лексемой, обеспечивающей нарративный характер стихотворения, оказалась лексема *fremd* — «чужой, чуждый» со всеми своими дериватами: чужесть, чужбина, чужак/чужачка, чуждаться, отчуждаться — *der/die/das Fremde, der Fremdling (die Fremdlingin* у Тракля), *Fremdheit, befremden, entfremden, Befremdung, Entfremdung*. Такие первоначальные наблюдения послужили отправным пунктом нашего исследования.

Анализ экспрессионистской лирики с точки зрения названий поэтических сборников, лирических циклов и отдельных стихотворений вполне может создать впечатление, что мы имеем дело с лирикой романтизма³.

¹ Kasack H. Der Aufbruch // Der Mensch. Die neue Reihe. München, 1918. S. 9.

² Wegner A. Aufbruch // Die Strasse mit den Tausend Zielen. Dresden, 1924, S. 11.

³ С этой целью просмотрены десятки литературных журналов и альманахов за период с 1910 по 1927 год: Der Sturm 1910 — 1927; Die Aktion 1913 — 1915, 1917; Die Weissen Blätter 1913 — 1915, 1917; Der Brenner 1910 — 1914; Pan 1910 — 1912; Die rote Erde 1919 — 1920; Der Anbruch 1918; Menschen 1918 — 1919; Sirius 1915 — 1916, Saturn 1913; Phaeton 1919 — 1920, Das hohe Ufer 1919; Arkadia 1913; Die Erhebung 1919; Die Flöte 1921 — 1922; Die Dichtung 1920; Die neue Kunst 1913 — 1914 и др. Справочное издание П. Раабе в 18 томах систематизирует топику именно таким образом. См.: Raabe P. Index Expressionismus. Serie D, Titelregister, Teil I. Nendeln; Liechtenstein. Bd 15, 16. 1972.

Мотив *странствия и возвращения* при этом превосходит самого себя, превращаясь в некий архетипический концепт, структурирует все прочие мотивы и проблемы, подчиняет их закону, ритму, последовательности, обычаю пути с его остановками, привалом и отдыхом, усталостью, ожиданием, восхищением, тревогой и любопытством. Это, как правило, путь *пеший*. В век новой скорости и техники, которые завораживают лирика-экспрессиониста, романтические элементы странствия словно остаются неприкосновенными.

Мотив дробится и разветвляется на все возможные этапы странствия, которые обретают экзистенциальное звучание, и на фоне странствия в его прямом значении выступают в их метафорическом, глобальном понимании. Лексема *Aufbruch* сигнализирует прощание со всякой статикой и выход в путь. Он может преследовать далекую цель или культивировать намеренную бесцельность, путь ради пути в духе миннезингеров или Ницше. Он сопряжен с ожиданием нового, неизведанного, незнакомого, что вызывает восхищение, удивление, любопытство или неприятие, страх и отторжение. Тоска по родине преследует странника так же навязчиво, как и тоска по чужбине («*Heimweh*», «*Fernweh*»). Наделение неизведанной дали чертами прекрасного, загадочного, соблазнительного и притягательного, часто утопически идеализированного неразрывно связано с тяготами поиска, блуждания, прокладывания пути, поиска пристанища и бездомностью. Состояние своей собственной неприкаянности на чужбине, потерянности органично сочетается с восприятием своей *чужести* как свободы и независимости. *Чужесть* как развернутая метафора и как главенствующее мироощущение задает параметры основным направлениям движения по-экспрессионистски: возвращение к самому себе, к Богу, к отчему дому, к родине как некому гипотетическому и эталонному пространству сатисфакции, к природе в ее чистоте и первозданности, к сущности вещи, к женщине.

В общей динамике развития экспрессионистской лирики на фоне ее поразительной негомогенности во всех аспектах без исключения потребность в *уходе и возвращении* оказывается константной величиной, универсальным явлением, которое неизменно представлено в поэтической продукции маститых и молодых авторов всех ориентаций этого литературного движения как в его начале, так и в его официальном конце. Пока не конкретизируя эту мысль, процитируем полностью упомянутое стихотворение Г. Казака «В путь». Заметим лишь, что это одно из сотен стихотворений, артикулирующих настроение и ощущение глобальной *чужести*, переживаемой и проживаемой как метафорические этапы странствия:

Es zwang ihn etwas, aufzubrechen,
und sich in *fremden Landen* zu versuchen.

Vielleicht war es der Duft der Tuchen,
die von den Frauen niederbrechen.
Vielleicht ein ewiges Sehnsuchen.
Vielleicht auch nur, um sich zu rächen,
daß er geboren war und leben mußte.
Vielleicht der Drang, den Stab zu schwingen:
Die Luft zu peitschen — dieses unbewußte
Quälen an Menschen und an Dingen,
das vielen eigen ist und not.

Нечто вынуждает человека отправиться в путь и испытать себя на чужбине. Человек пытается определить природу этого *нечто*: то ли аромат женщины позвал его вдаль, то ли та самая непонятная извечная тоска. Или это желание отомстить за то, что помимо воли своей был он рожден и теперь вынужден жить? Или же это та бессознательная потребность «воздух рассекать дорожным посохом», как хлыстом, и воображать себе, что мучаешь человека и всякий предмет на пути своем? Ведь это тайное желание присуще многим...» Это стихотворение напечатано в журнале «Menschen» в 1918 году, т.е., непосредственно после окончания военных действий в Европе, когда, по мнению экспрессионизмоведа, произошло радикальное изменение поэтической парадигмы экспрессионизма. Однако сами тексты убедительно демонстрируют, что эти изменения не затронули доминирующее в этом поколении мироощущение.

Не выраженный эксплицитно, т.е. лексемой *fremd* или дериватами, *мотив чужести* все равно присутствует в тексте в синонимичных, антонимичных или ассоциативно родственных понятиях: «родина», «родной», «известный», «знакомый», «странный», «непонятный», «необычный», «новый», «невиданный» и т.п.

По игре ли случая или же совершенно закономерно, но первые же строки хрестоматийно известного программного сборника Э. Штадлера «Der Aufbruch» (1914), который традиционно служит тематической и структурной парадигмой экспрессионистской лирики и на который ссылается Э. Лонер, не просто тематизируют *чужесть* и *отчуждение* эксплицитно («чужестранные цветы» — «fremdländische Blumen»), но и в едином стихотворном пространстве с первых же строк вытягивают весь шлейф ассоциаций, непременно сопряженных с этим мироощущением: расставание с юношескими надеждами, пустота, ностальгия и тоска по далеким райским островам, неуютность и необжитость родного дома и противопоставление — даже в игре слов — родины юношеских грез и пристанища, лишённого тайн и сказки (*Heimat* — *Kinderheimlichkeit* — *heimlich*)¹. Вто-

¹ Первое стихотворение сборника «Слова» («Worte») // Stadler E. Der Aufbruch und andere Gedichte. Stuttgart, 1996. S. 5.

рое и, пожалуй, самое часто цитируемое стихотворение сборника «Изречение» заканчивается строфой, в которой точно задан масштаб и лаконично сформулирована вся экзистенциальная глубина проблематики отчуждения: чужест *Я* по отношению ко всему миру и к самому себе:

Wenn mich willkommner Traum mit Sammethänden streicht,
Und Tag und Wirklichkeit von mir entweicht,
Der Welt entfremdet, fremd dem tiefsten Ich,
Dann steht das Wort mir auf: Mensch, werde wesentlich!¹

Каждым последующим стихотворением поэт все более заостряет один из центральных мотивов всей экспрессионистской литературы, не только лирики, но и драмы и прозы, — распад, «диссоциацию *Я*» как отчуждение от своей собственной личности:

Wir sind aus uns verjagt....
Wir sind von uns selbst versperrt.
Wir sind umhergetrieben. Wer wird uns unserm Ursprung wiedergeben?
Alles hat anderen Sinn. *Wir nähren Fremdes*, wenn wir Speise schlucken²...

А в стихотворении «В тебе» Штадлера занимает любопытное свойство *чужести* — ее обязательная комплементарность по отношению к «своему собственному, нечуждому» и фатальность обитания субъекта *между своим и чужим*:

Du wolltest dir entfliehen, an Fremdes dich fortschenken,
Vergangenheit auslöschen, neue Ströme in dich lenken —
*Und fandest tiefer in dich selber zurück*³.

Штадлер пользуется всей богатой палитрой многозначности лексемы *fremd* и использует ее во всех возможных семантических, синтаксических и морфологических функциях. Она выступает на фоне всего комплекса проблем, связанных с ней неразрывно: странствие — возвращение, чужбина — родина, возвращение на родину — возвращение к самому себе⁴. Однако при всей очевидной важности этого мироощущения в сборнике оно, по традиции, заслонено в многочисленных толкованиях настроением и лексемой *Aufbruch*, вынесенной в заглавие, в ее деструктивном значении

¹ *Idem.* Der Spruch // *Ibid.* S. 5—6.

² *Idem.* Die Schwangern // *Ibid.* S. 32.

³ *Idem.* In Dir // *Ibid.* S. 21.

⁴ Именно так озаглавлены части цикла: «Бегство», «Остановки в пути», «Зеркала», «Привал».

— «прорыв, пролом». Практически нет ни одного исследования экспрессионизма, которое бы не отмечало программность этого сборника и не анализировало его. Но точно так же нет и ни одного, которое бы за «прорывом» в новую лирику и сменой формальных координат усмотрело в нем исключительное значение центральных антропологических категорий *не-чуждого и чуждого*, без которых немислимо любое реальное или метафизическое странствие.

Нельзя сказать, что поэтическое освоение ощущения *чужести* экспрессионистской лирикой совершенно не вошло в сферу внимания литературоведения. Это означало бы игнорирование одного из центральных образов в поэзии Г. Тракля — чужака, странника, отшельника, чужестранца (*der Fremdling*)¹, недооценку значимости этого важного мотива у Г. Бенна² или у Р. М. Рильке, которого к экспрессионистам не относят, но которого невозможно исключить из общего литературного процесса начала века, если размышлять о немецком экспрессионизме. *Мотив чужести* разработан им столь глубоко и многопланово и так мощно вписан в общий контекст европейского модернизма, что остается только удивляться, отчего эта поразительная идентичность с мироощущением экспрессионистов, к тому же так богато эксплицитно представленная (*Ich war mir fremd wie irgendwer, / so fremd, und dennoch keinem zum Befremden*)³, не нашла достойного литературоведческого внимания.

В диссертации 1957 года И. Йенс, посвященной экспрессионистской новелле, отмечалось, что исходным пунктом всей прозы этого периода был пережитый опыт радикального изменения отношения человека к окружающему миру. «Человек и вещь, человек и человек, человек и Бог отдалились друг от друга. Человек оказался в изоляции. Все, что находится вне человека, приобретает характер чуждого и угрожающего. Вместо ощущения «совместности» («*Miteinander*») выступает состояние «напротив» («*Gegenüber*»)⁴. Те же три аспекта в осмыслении опыта *чужести* и *отчуждения* в хаосе реальности — Я, вещь и действительность — выделены и в известной работе К. Эйкмана об основных мыслительных и стилевых категориях экспрессионизма⁵.

Единственная работа начала 1970-х годов, которая рассматривает экспрессионистскую литературу (драму) в дискурсе чужести и деклариру-

¹ Поэтический словарь Тракля, составленный Г. Ветцелем, систематизирует использование лексемы *fremd* и ее дериватов в различных словарных значениях и синтаксических функциях: Wetzl H. Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg, 1971. S. 200—201.

² Таким же образом выделена лексема *fremd* в системе поэтических образов Г. Бенна: Lyon J. K., Inglis C. Konkordanz zur Lyrik Gottfried Benns. Heidelberg; New York, 1971. S. 169—170.

³ R. M. Rilke. A Verse Concordance to his Complete Lyrical Poetry, I. Printed by Leeds, 1980. p. 347—349.

⁴ Jens I. Expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung. Tübingen, 1997. S. 200.

⁵ Eykman Ch. Denk- und Stilformen des Expressionismus. München, 1974. S. 108 — 124.

ет это важнейшее качество экспрессионизма уже в названии: «Экспрессионистское пространство как очужденный мир», написана А. Вивиани¹. Все герои экспрессионистской драмы, по мнению автора, проделали в современном враждебном мире весь путь страданий от отчаяния к полному отчуждению. А. Вивиани впервые обозначила координату «отчуждение — очуждение» («*Enfremdung — Verfremdung*») и в таком ракурсе рассмотрела языковые средства очуждения в изображении мира, потерявшего всякую связь с субъектом. На десятках примеров из драм Кайзера, Барлаха, Кокошки, Йоста, Толлера, Зорге, фон Унру, Хазенклевера А. Вивиани продемонстрировала, что экспрессионистское пространство ничего общего не имеет с реальной действительностью, а доминирующее средство очуждения в драме представляет собою игру с жестокостью, смертью и всем ее инструментарием. Центральной стилистической фигурой очуждения признан гротеск как структурный элемент отчуждения по-экспрессионистски. Следует, однако, заметить, что в этой работе нет четкой границы между миром отчужденным и миром очужденным и два эти понятия нередко оказываются взаимозаменяемыми². Пока оставим этот факт без внимания.

Из наиболее значительных работ, четко сформулировавших наличие в экспрессионистской литературе *архетипа чужака* и *отчуждения как центральной мыслительной категории*, можно особо выделить монографии В. Роте и Т. Анца³.

В. Роте анализирует среди прочих характеристик образа человека в системе экспрессионистских антропологических координат и *мотив чужести* субъекта на земле («*Fremd auf Erden*»). Наряду с ним рассматриваются темы одиночества, страха, отчаяния, тоски и меланхолии, смерти заживо, бедности и нищенства, страдания и ничтожности человека. В. Роте формулирует несколько важных положений, которые вытекают из его интерпретации поэзии Траля, Верфеля, Эренштейна, Штрамма, Казака, Германа-Нейссе, Бехера, Фукса, Рейнера, Коринта и других экспрессионистов. По его мнению, уже в раннем экспрессионизме сложился архетип Человека-Чужака в этом мире и основные аспекты его *отчуждения* — *чужести*. Быть чужим, по его определению, значит везде и во всем находиться «извне», «быть проклятым всеми и отовсюду изгнанным»⁴. В этот архе-

¹ Viviani A. Der expressionistische Raum als verfremdete Welt. Zeitschrift für deutsche Philologie. 1972. Bd 91. Heft 4. S. 498 — 527.

² Entfremdete und Verfremdete. Eine schwere Kontroverse // Kulturgeschichte der Missverständnisse. Studien zum Geistesleben. Stuttgart, 1997.

В одновременно с монографией Вивиани вышедшем и получившем широкую известность исследовании по гротеску В. Кайзера два эти понятия используются как синонимы: die verfremdete Welt — die entfremdete Welt. Kayser W. Das Groteske. Oldenburg; Hamburg, 1957. S. 199, 200.

³ Rothe W. Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt/Main, 1977; Anz Th. Literatur der Existenz: literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart, 1977.

⁴ Rothe W. Der Expressionismus... S. 357, 358.

тип он включает не столько антропологические, сколько социальные аспекты чужести: чужак как деклассированный элемент, чужак как представитель непрестижной у буржуа профессии (артист, циркач, танцор, певец), чужак как представитель другой расы или национальности — чужеродец (негры, цыгане, евреи). Любого рода аутсайдер по отношению к нормам буржуазного общества — беженец, переселенец, ссыльный, пленник, странник, бездомный, безродный — чужд этому миру. Роте называет это состояние субъекта «социальной внепространственностью» — «soziale Ortlosigkeit»¹. Однако при всей несомненной ценности наблюдений и выводов автора его трактовка образа чужака и чужести — всего лишь штрих к традиционной топографии экспрессионистской литературы. В один ряд как равноправные мотивы он выстроил первичную антропологическую категорию и все производные от нее, так как одиночество, страх, сомнения, тоска, меланхолия, ничтожность и нищенство есть формы проявления отчуждения в антропологическом, социальном и теологическом аспектах как чуждость самому себе, обществу и Богу². Кроме того, он, как обычно, рассматривает весь топологический комплекс экспрессионизма только с точки зрения «негативных категорий», оговариваясь лишь в случае образа странника, дороги, марша, которые могут быть заряжены и позитивно³.

Весь экзистенциальный лексикон экспрессионистской лирики, по Т. Анцу, составляет некое «ассоциативное» или «коннотативное» поле психопатологического содержания⁴. Оно включает в себя следующие компоненты: «бездомность, отсутствие чувства родины» («Heimatlosigkeit»), «потерянность, потеря ориентиров и целей, бессмысленность, хаотичность» («Orientierungslosigkeit»), «неуверенность, беспомощность, бессилие, обморочность» («Ohnmacht»), «образ животного как способ деформации человеческого и очуждения мира» («Das Tier»), «пленник, заключенный» («Der Gefangene»), «безумец» («Der Irre»), «больной» («Der Kranke») и всевозможные механизмы экзистенциальной метафоризации пространства, времени, цвета, температуры («Existenzielle Metaphorisierung von Raum, Zeit, Farbe und Temperatur»). В этой части исследования выводы Т. Анца непосредственно пересекаются с экспрессионистской топологией и метафорикой в трактовке В. Роте.

Однако это «ассоциативное поле» явно не покрывает весь эстетический и критический потенциал, равно как и все проявления негомогенности этой литературы. Т. Анц в поисках надындивидуальных мыслительных и стилевых категорий определяет для себя некие основополагающие

¹ Ibid. S. 365.

² Т. Анц с этим не согласен и считает, что в основе страха, одиночества, потери ориентиров лежат другие мыслительные категории: *Anz Th. Literatur der Existenz...* S. 65.

³ *Rothe W. Der Expressionismus...* S. 363.

⁴ *Anz Th. Literatur der Existenz...* S. 17

методологические операции и абстрактные структурные образцы, которые позволили бы ему сочетать теоретические и эмпирические моменты. Такой общей мыслительной категорией экспрессионизма он считает «категорию отчуждения» («Entfremdung als Erfahrung und Denkform im Expressionismus»)¹. Все последующие рассуждения и наблюдения происходят в рамках этой категории. Однако, как и у В. Роте, логика рассуждений никогда не покидает «эстетики негативности» и «негативных категорий».

При всей известности этой работы и частых ссылок на нее значение ее, по нашему мнению, осталось недооцененным. Она потерялась в обвале литературоведческих исследований последних трех десятилетий. Между тем это, на наш взгляд, вообще единственная работа, которая, избрав единую интерпретаторскую схему, не облегчила себе задачу изложения неподъемного уже материала и не редуцировала экспрессионизм до стандартных шаблонов, но нащупала именно тот его единственный нерв, который и удерживает этот негомогенный феномен как единое целостное явление. Т. Анц обратил внимание на необычайную частотность *мотива чужести* в его эксплицитной форме, т.е. постоянное присутствие лексемы *fremd* в поэтическом тексте, и впервые четко обозначил некоторые «виды отчуждения» («Entfremdungsarten»): отчуждение как кризис традиционных форм познания и восприятия, отчуждение субъекта от общества и природы, человека от человека, автора от читателя, субъекта от своего собственного *Я*. Привлеченный им огромный материал из всех экспрессионистских литературных родов — лирики, драмы и прозы — исключает всякую возможность допущения случайности, нетипичности или нерелевантности найденной интерпретаторской схемы.

Следуя нашему намерению представить экспрессионизм как движение и как «литературу поколения», а не только как галерею канонизированных поэтов, мы воспользовались материалами Немецкого литературного архива в Марбахе, где собраны практически все литературные документы 1910—1924 годов, а это тысячи литературных журналов, газет, альманахов, ежегодников, листовок. Сотни из них просмотрены исключительно с целью проверки частотности *мотива чужести* только в эксплицитном выражении. Он оказался не просто необычайно высокочастотным, он был почти навязчивым. Приведем несколько примеров, пока совершенно не промеряя глубину и структуру мотива.

Meine Seele ist so **fremd**
allem, was als Welt sich preist,
allem, was das Leben heißt².

¹ Anz Th. Literatur der Existenz... S. 60 ff.

² Mühsam E. Gedichte. Berlin, 1983. S. 12.

Dein Schrei verhallt. *Du bist*
umsonst. Eine kalte Sonne
bescheint dich und bleicht dein Haar.
— Einsames, **fremdes**, gespenstisches Ding!¹

В той или иной форме тема чужести, чуждого или чужака вынесена в десятки заглавий стихов и конструирует чуждые пространства, времена; разделяет и разводит по разным сферам обитания субъекты и объекты. Во многих стихотворениях сама лексема *fremd* в том или ином виде представлена только в заглавии и не повторяется более в тексте стихотворения.

Смена перспективы, точки отсчета или *аспекта чужести* — константная характеристика этого мотива. Очевидно, что *чужести* самой по себе не существует, это состояние относительно и требует дополнительного указания и уточнения, в каких условиях, где, по отношению к кому или чему, с чьей точки зрения воспринимается это состояние. Такой же постоянной характеристикой оказывается неперенное присутствие полярного чувства, ощущения, состояния, органичное единство чуждого/нечуждого, которое манифестируется комплементарностью контрастных понятий: света и тьмы, тепла и холода, близкого и далекого, родственного и неродственного, родины и чужбины, ухода и возвращения:

So nah. So ferne. Allen Dingen fremd. Und allen
zutiefst verwandt. Ein körperhaft Gespenst.
Ein kaltes Feuer, Flamme dunklen Schnees. Geleuchtet
der Finsternis. Das Dunkel letzten Lichtes².

Du bist **der Fremde**. Oh, daß deine Hand
dich fände! **Daß bei dir du kehrtest ein!**
Verwandelt jubelte **das finstre Land**.
Dein Zimmer klänge **heimatlich und rein**³.

Различны синтаксические функции лексемы *fremd* — атрибутивная, предикативная:

Ich bin in einer **fremden** Stadt, in einem **fremden** Haus,
und staune heimatlos in **fremde** Sterne hinaus:
eine **fremde** Brücke, ein Balkon blickt **fremd**

¹ *Rheiner W.* Der Einsame // Ich bin ein Mensch – ich fürchte mich. Vergessene Verse und Prosaver-suche. Assenheim, 1986. S. 246.

² *Rheiner W.* Der Dichter in der Welt // Ich bin ein Mensch ... S. 45.

³ *Ibid.* S. 57.

auf mein fröstelndes, wintergraues Hemd¹.

Ich höre meine Seele singen
die Flammen junger Stunden steigen auf.
im Dunkel leuchtet eine Stimme
fremd
und ich².

Различен семантический объем лексемы, выступающей в одной и той же синтаксической функции, например определения: она может указывать на происхождение предмета или подчеркивать его непринадлежность кому-то, квалифицировать его с точки зрения таких качеств, как понятность и доступность, необычность или новизна:

O **fremder** Schritt meiner jungen Schmerzen
Ich gehe alle spitzen Wege
und friere nackt vor **fremden** Blick.
Ich trage meine Fragen in den Wald
und bebe unfassbar
blutumquollen
sinnverlassen fern in das Du³.

Im Hafen starrt der Chor der vielen Segel
mit **fremden** Augen
flutversinkend in den Meeren

In meiner Brust schlafen **fremde** Seelen
ihren Traum in Tod

Fremde Sichel singt in der Sonne:

Семантическая сочетаемость лексемы fremd оказывается практически неограниченной, она выступает с одушевленными и неодушевленными, абстрактными и конкретными, исчисляемыми и неисчисляемыми, собирательными и единичными предметами:

Über Wäldern singt die ferne Liebe.
Tief in uns **die fremde Stimme**.

¹ Hermann-Neisse M. Ich bin in einer fremden Stadt // Gesammelte Gedichte. Frankfurt / Main, 1987. Bd 3. S. 147.

² Heynicke K. Für Rudolf Blümner // Rings fallen Sterne. Gedichte. Berlin, 1917. S. 33.

³ Heynicke K. Mädchen // Rings fallen Sterne. Gedichte. Berlin, 1917. S. 21.

Urgewalt¹.

Und **alle fremden Lippen** haben nahe Stimme
Es braust die Stadt².

Die fremden Blicke finden meinen Garten nicht.

Leuchte mich an, **fremdes Gesicht!**

Fremder Himmel steigt den Weg vorab.
Du bist nicht mein Heimatheidenland.
Tausend **fremde Füße** durch **die fremde Heidenstraße**
in der Nacht³,

Деривационное поле лексемы *fremd* оказывается очень широким и может быть представлено многими дериватами: *Fremdheit*, *Fremdnis*, *Fremdling*, *Fremde*.

In Fremdheit ganz zerfallen, stäubst du hin.

Was ist es, dass ich bin und mühsam ende,
Mich ferne fühl, von **Fremdheit** überstürzt,
Und dass ich gut' und wieder böse Hände
Ins Leben strecke, das sich täglich kürzt⁴.

du **Fremdling** unsers Lebens

Wenn wir unter den Menschen und mit ihnen von uns sprechen,
Dann sprechen unsre Kleider, die **wie Fremde** durch den Tag uns tragen⁵.

Wenn du noch bist, noch nicht
Entrückt in ewige **Fremdnis** —
Suche mich, freie Seele⁶.

Mutter, **aus der Fremde** kehre

¹ Heynicke K. Gott singt // Gottes Geigen. Gedichte. München, 1919. S. 6.

² Idem. Stadt // Ibid. S. 13.

³ Idem K. // Ibid. S. 21, 31, 44, 32.

⁴ Feigl E. Heimgang // Anbruch. Jg. 1. 1918. Heft 10. S. 7.

⁵ Fischer R. Fremde // Menschen. Jg. 2. 1919. Heft 1. S. 5.

⁶ Carossa H. An einen Toten // Gedichte. Leipzig, 1910. S. 8.

Elend ich zu dir zurück¹.

Декларируется ощущение чужести по отношению и к самому себе, и к ближнему, и к Богу, и ко всему окружающему миру:

Wir waren uns fremd².

Gott, der fröstelt inmitten der rasenden Sterne! **Mensch ist dir fremd.**
Mensch ist dir fremd. Ruhn Tiere an deiner Brust?³

Einmal ist alles dir fern: **das Land**, das dem Jüngling erblühte,
wird dir so fremd wie der Gott, den du als Knabe geglaubt⁴.

Лексема *fremd* может брать на себя композиционные и структурные функции, обеспечивать нарративный характер стихотворения и выступать во многих семантических и синтаксических функциях:

Noch **fremder** ist der **fremden** Ortschaft Nacht
als ihrer Tage immer **fremdes** Wesen;
gespenstisch fegt der Wind mit rauhem Besen
das letzte Leben in das Abfallschacht...

Am Friedhof trabe ich entlang, verstört:
noch **fremder** blieb für mich das Reich der Toten,
die Gräberstadt noch strenger mir verboten,
als was dem **fremden** Leben zugehört⁵.

Лексема *fremd* формирует «ассоциативно-коннотативное поле», в котором чуждость/нечуждость представлены самыми различными видами отношений: ближнее/дальнее, известное/неизвестное, знакомое/незнакомое, родное/неродное, совместное/раздельное, чужеродное/родственное, привычное/странное. Так в стихотворении Л. Ландау «Далеко и близко» взаимоотношения женщины и мужчины характеризуются всеми перечисленными составляющими элементами этого поля:

Aus fremdem Blut, aus fremdem Land,

¹ *Klabund*. Verlorener Sohn // Gesammelte Gedichte in Einzelausgaben. Lyrik. Wien, 1930. Bd 1. S. 47.

² *Rubiner L.* Das himmlische Licht // Das himmlische Licht. Gedichte. Leipzig, 1916. S. 11.

³ *Weis E.* Die Tiere // Verkündigung. Anthologie junger Lyrik. München, 1921. S. 290.

⁴ *Mayer P.* Elegie // Ibid. S. 122.

⁵ *Hermann-Neiße M.* Fremder Tod // Um uns die Fremde. Frankfurt / Main, 1986. S. 256.

Du bist mir fremd und unbekannt.

Doch als du rührest meine Hand,
Da ist mir schon das Herz verbrannt.

Aus fremdem Volk, aus fremdem Sinn,

Mit schmaler Wange, schmalem Kinn.

Der fremden Sprache toter Schall,

Von Volk zu Volk ein Dornenwall.

Und doch, **wie seltsam** mir geschah,

Du warst mir nah und liebesnah.

Als stumm dein Auge zu mir fand,

Erbebte Erde, brach die Wand.

Wie tief ist Nacht für uns erblaut.

Du bist seit Urzeit **mir vertraut.**

Auf deiner Wolke **mitgeschwebt,**

Auf wilden Wassern **mitgelebt.**

Aus fremdem Volk, aus fremdem Blut.

Ich habe tief in dir geruht.

Oh, dunkles Brausen, sanft getönt.

In dir, in mir die Welt versöhnt¹.

Цитацию стихов с мотивом чужести и чужака можно было бы продолжать, пролистав один лишь журнал «Der Anbruch», издававшийся О. Шнейдером с 1917 года, в котором печатались многие из интересующих нас лириков: П. Корнфельд, Ф. Графе, П. Адлер, Абуш, А. фон Хатцфельд, Й. Урцидил, О. Цофф и десятки других. С первых же номеров журнала это мироощущение обрушивается на читателя в стихотворной и прозаической продукции, а также доминирует в гравюрах Нольде, Пехштейна, Мюллера, Бекмана, Хеккеля, Мунка, Феликсмюллера, Кампендонка и др.

Убедившись в самых общих чертах в высокочастотности мотива и лексемы *fremd* и ее дериватов в поэтическом тексте, попытаемся выяснить, является ли ощущение чужести одним из элементов экспрессионистской топографии, т.е., одним из многих мотивов и тем, или ранг его неизмеримо выше и мы имеем дело с категориальной природой явления, некой антропологической константой, присущей любому человеческому обществу. Каковы статус и модификации этой мотивной структуры в литературном дискурсе вообще и в экспрессионистской лирике в частности? Значение лексемы *fremd* изначально запрограммировано как относительное, оно все

¹ Landau L. Fern und nah // Noch liebt mich die Erde. Gedichte. Bodman, Bodensee, 1969. S. 20.

время требует пояснения и указания перспективы: fremd — «чуждый» в каких условиях? для кого? где? с какой точки зрения? Более того, нередко случаи синкретизма двух, а то и трех значений. Самым простым доказательством этому служит художественный перевод, когда русский эквивалент оказывается в полной зависимости от произвола переводчика, его вкуса и степени его погружения в ткань художественного текста, а также от заданных метроритмических параметров. Первая строка стихотворения Г. Тракля «К Новалису»: «In dunkler Erde ruht **der heilige Fremdling**» в трех разных переводах демонстрирует эту полиперспективность:

В темной земле покоится **странник блаженный** (В. Куприянов).

В темной земле спит **пришелец святой** (В. Вебер).

В темной земле почил **святой чужанин** (А. Аверинцев)¹.

Та же лексема Fremdling в строке из «Гелиана»: «Zur Vesper verliert sich **der Fremdling** in schwarzer Novemberzerstörung» переводится В. Вебером, В. Топоровым, А. Прокопьевым соответственно так:

В черном ноябрьском опустошении **некто** блуждает в час предвечерний;

В час вечерней звезды потерялся **чужак** в ноябрьском распаде²;

В черный сор ноября упал **Странный Странник**, потерявшийся Веспер³.

Но дело, разумеется, не в трудностях или тонкостях перевода. Чужесть (Fremdheit, der/die/das Fremde) есть категория относительная. Чужим или чуждым является кто-то или что-то только в отношении с чем-то своим, собственным, родным, знакомым, известным, привычным (das Eigene). По остроумному замечанию К. Валентина, «чужим чужак бывает только на чужбине» — «Fremd ist der Fremde nur in der Fremde»⁴. Чужим или чуждым можно обозначить нечто только в том случае, если есть отношение между своим собственным, нечуждым и чем-то, таковым не являющимся или не воспринимаемым как таковое. Если такое отношение не задано текстом однозначно, то и толкование допускает известную долю свободы, как это видно из приведенных переводов.

Понятие «чужой» является комплементарным по отношению к понятиям «нечужой, свой собственный», они не существуют друг без друга и

¹ Переводы цитируются по антологии: «Золотое сечение». М., 1988. С. 319 и сборнику: *Trakl G. Gedichte, Prosa, Briefe*, St. Petersburg, 1996. С. 445, 447.

² *Trakl G. Gedichte*. ... С. 143, 560

³ *Тракль Г. Избранные стихотворения*. М., 1994. С. 28.

⁴ *Valentin K. Die Fremden // Sämtliche Werke*: In 8 Bd. München; Zürich, 1996. Bd 4. С. 176.

конституируются только в процессе разграничения, выделения одного на фоне другого. По определению Д. Круше, чуждость не является *свойством* объекта с точки зрения наблюдающего его субъекта; она есть *отношение*, в котором находятся субъект и предмет его познания и опыта¹. Однако и такое определение не отличается особой строгостью и точностью. Категория чуждости остается нечетко очерченной, ее потенциал не исчерпывается такими составляющими, как различие, дистанцированность, инакость, удаленность. Она может быть окрашена негативно и позитивно (как у Рильке — «feindlich und fremd» — «враждебный и чуждый»; «so fremd und befreit» — «такой чужой и свободный») и незаметно превращаться в контрпонятие — das Eigene — категорию «нечуждого». Не случайно eigen, как и fremd, в одном из своих словарных значений есть ни что иное, как «своеобразный, особенный, странный», а антонимичные словообразовательные морфемы fremd- и eigen- в лексемах fremdartig и eigenartig перестают противостоять друг другу и превращаются в синонимы: «странный», «своеобразный».

Уже в самом первом приближении к понятию или *категории чуждости*, выраженной эксплицитно или имплицитно, очевидным является это синхронное наличие в поэтическом тексте противоположного чувства и ощущения. Чуждости всегда сопутствует другой полюс, который эксплицируется по-разному или вовсе не вербализуется, но всегда незримо присутствует в ткани текста. Эти два полюса создают между собою поле амбивалентного натяжения, так как находятся в отношении, которое выражается модальностью уступительности, именно уступительности, а не противительности, и в языковом воплощении нередко облекается в форму модальных частиц «**doch, denn, dennoch**» — «и все же», как это сказано у Р. М. Рильке: «so fremd, **und dennoch** keinem zum Befremden». Данная синтаксическая связь в частотном отношении так же репрезентативна, как и сам мотив чуждости, выраженный лексемой fremd и производными. «Свое», «родное», «близкое» непременно имплицитруется на фоне неотступного чувства чуждости:

Zerrissen ist das Tiefste, das wir sind,
Und dennoch nur mit seinem Selbst vereint².

Und redete in fremden Zungen
Und kam **doch** nur aus meinem Blut³.

¹ Krusche D. Utopie und Allotopie. Zur Geschichte des Motivs der außereuropäischen Fremde in der Literatur // Literatur und Fremde: zur Hermeneutik kultureller Distanz. München, 1985. S. 13.

² Drey A. Vernunft // Der unendliche Mensch. Gedichte. Leipzig, 1919. S. 43.

³ A. von Hatzfeld. Gedichte. Leipzig, 1916. S. 7.

Fremde war und nirgends Kunde,
Doch im Innern wuchs das Schwelln¹,

Und doch — : sing mein trunkenstes Loblied auf euch
ihr großen, ihr rauschenden Städte!
Von euch verdorben. In euch verirrt. Von euch verführt.
Doch sterbend vom Schein himmlischen Lichtes berührt...²

Wie sind wir alle fremde **doch**!³

Doch zu viel Fremde
geistert durch mein Wesen⁴.

В проанализированных стандартных исследованиях экспрессионизмоведения этой конструкции никогда не присваивался статус сколько-нибудь значительной фигуры, превосходящей свой собственный сугубо синтаксический масштаб. Нам же видится в ней «нервная пружина» всей экспрессионистской лирики. Это своеобразная, чисто экспрессионистская «фигура-перевертыш», в терминологии немецких литературоведов «*Kirpfigur*» — «фигура опрокидывания». Правда, в литературе таким статусом традиционно наделяются только такие фигуры, как гротеск, арабеска или карикатура⁵.

Перманентная смена перспективы, знака у полюсов или перемена местами «нечуждого» и «чуждого», т.е. присвоение чужого и отчуждение своего, и превращает эту постоянную амбивалентность в «динамический синтез»⁶, как это эффектно сформулировал А. Вегнер:

Der Wanderer bin ich, der niemals **zur Fremde** zog,
Der Fremdling bin ich, der ewig **zur Heimat** findet.
Der Wanderer bin ich, der ewig **zur Fremde** zieht,
Der Fremdling bin ich, der niemals **zur Heimat** findet⁷.

В «двойной оптике» видится экспрессионистскому лирику весь окружаю-

¹ Blass E. Der offene Strom. Heidelberg, 1921. S. 10.

² Becher J. R. De profundis // Ausgewählte Gedichte 1911 — 1918. Gesammelte Werke. Berlin; Weimar, 1966. Bd 1. S.81.

³ Werfel F. Veni creator spiritus // Das lyrische Werk. Frankfurt/ Main, 1967. S. 80.

⁴ Hermann-Neisse M. // Gesammelte Werke. Frankfurt/Main, 1987. Bd 3: Schattenhafte Lockung. S. 515.

⁵ Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik / Hrsg. Vietta S., Kemper D. München, 1998. S. 260 ff.

⁶ Hinderer W. Produzierte und erfahrene Fremde // Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik. München, 1985. S. 47.

⁷ Wegner A. Der Jüngling // Die Strasse mit Tausend Zielen. Dresden, 1924. S. 127, 136.

щий мир, так как именно себя считает он «божественной призмой», в которой преломляется мироздание. Через такую оптику рассматривается «ближнее — дальнее», которое очень часто выражается оксюморонным словосочетанием «чуждая близость» — «fremde Nähe»:

Ich grüße dich in der Ferne, ich begrüße deine weit spannende Nähe!¹;

«близкое, родное — дальнее, чуждое», как в программном стихотворении В. Рейнера «Поэт в мире»:

So nah. So ferne. Allen Dingen **fremd**. Und allen
zutiefst verwandt;

«известное, знакомое, понятное — неприятно странное, поражающее неизвестностью»:

Die **fremde** Sprache, die ich nicht verstehe,
und das **Befremdliche** von Brauch und Laut:
Wenn ich in Deine Augen sehe,
ist alles mir befreundet und vertraut².

«разъятое, раздельное, отдельное — совместное, слитное, единое»:

Bereit zum Aufbruch in ein fernes Land
Vereint. Entzweit³.

Was lang getrennt war, hoffte sich zu finden,
Und das Entzweite sah sich wieder ganz⁴.

Сам поэтический текст показывает, что все составляющие мироощущения чужести каким-то образом упорядочены, находятся в сложных взаимоотношениях и в целом представляют собой некую иерархическую систему. Эта система явно превосходит масштабы и мировоззренческую глубину рядового мотива и претендует на роль более значительную и универсальную. Если это действительно так и ощущение чужести имеет категориальную природу, то оно не могло не проявить себя в литературном дискурсе предыдущих эпох и направлений.

Глава 2. Категория чуждого и нечуждого

¹ Lotz E. W. An Ernst Stadler // Gedichte. Prosa. Briefe. Frühe Texte der Moderne. München, 1994. S. 43.

² Hermann-Neisse M. // Gesammelte Werke. Frankfurt, 1986. Bd 2: Um uns die Fremde. S. 292.

³ Landau L. Entzweiung // Noch liebt mich die Erde. Bodman; Bodensee. 1969. S. 16.

⁴ Blass E. Der offene Strom. Heidelberg, 1921. S. 16.

в литературном и нелитературном дискурсах

Литературный дискурс *чужести* складывается и разворачивает свой критический и креативный потенциал постепенно. В эпоху Просвещения *отчуждение* впервые эксплицируется как важная онтологическая структура бытия. Отчуждение проявляется спорадически в отдельных аспектах, например в социальном, как насильственная враждебность между людьми. Первоначально оно выступает как исторически вторичная категория, но по мере углубления экзистенциального кризисного состояния субъекта, отчуждение приобретает характер антропологической первичной категории. Состояние *чужести* нагнетается и сгущается, завладевая все новыми сферами человеческого бытия и сознания.

Опыт освоения *чужести* в литературе «Бури и натиска» представлен постоянным поиском другого, близкого, родного человека. При этом герой всегда блуждает еще и в поиске самого себя. Наиболее частый мотив лирики этого периода — путешествие, стремление вдаль. А образ социального *чужака* представлен Вертером, который одним уже языком своим — слишком аффективным для мужчины той поры и поэтому таким шокирующим — выпадал из всех общепринятых норм¹.

В эпоху романтизма социальное *отчуждение* все более трансформируется в самоотчуждение, а его преодоление становится специфической двигательной пружиной романтической поэзии. В немецком романтизме характер *чуждого* усложняется, дифференцируется и постоянно меняет свой знак: *чуждое* фигурирует уже не только как боль и страдание, но и как наслаждение. Именно с этого момента начинается та характерная для модернизма амбивалентность, которая во многом определила и профиль экспрессионистской лирики. «С романтизма начинается утверждение своей чужести, и из этого источника черпаются и сила, и желания, и надежды»². В романтизме *чужест* фигурирует во всех своих возможных аспектах, т.е., как негативно, так и позитивно заряженное чувство. *Чужест* представлена уже не только как нечто неизвестное, недостаточно интеллектуально проанализированное, понятое и усвоенное, но и как то, что обрушивается на индивидуум в виде каких-то захватывающих, потрясающих эмоций и событий. «Культурная инакость» («kulturelle Alterität») лейтмотивом проходит через многие романтические произведения. Не случайно одним из ее символов наряду с Голубым Цветком становится Иероглиф. Очень разнообразно разработан также мотив «чуждой воли», управляющей всеми мыслями и поступками человека и превращающей его в марионетку, как это блестяще разыграно в новеллах-сказках Гофмана и Тика «Песочный человек» и «Рунная гора».

¹ Clasen Th. Fremdheitserfahrung in der Literatur des Sturm und Drang // Fremde und Fremdes in der Literatur. Frankfurt/Main, Berlin; Bern; New York; Paris; Wien. 1996.

² Klees M. Gesellschaftliche Randfiguren im Werk Achim von Arnim // Ibid. S. 59.

Наиболее отчетливо разворот к амбивалентному восприятию мира манифестируется в гротеске. Природа романтического гротеска, в отличие от всех предыдущих культурных эпох, где главным его качеством было «смеховое начало и освобождающая, возрождающая сила смеха», кроется в динамическом синтезе чуждого и нечуждого. Такое перерождение радостного средневекового и ренессансного смеха в злобную сатиру романтизма более всего проявляется в отношении к страшному. Замечательно точно очуждение праздничного и веселого гротеска сформулировал М. Бахтин: «Мир романтического гротеска — это в той или иной степени страшный и *чуждый* человеку мир. Все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным человеку. *Свой* мир вдруг превращается в *чужой* мир. В обычном и нестрашном вдруг раскрывается страшное»¹. В этой характеристике выдающегося русского филолога всколыхнулось и пришло в движение все ассоциативное поле *чужести*. Однако общий мрачный оттенок романтического гротеска еще не в состоянии полностью затмить что-то от своей «народно-карнавальной природы», и романтизм хранит свою двойственность. Из этого источника и черпает экспрессионизм свой критически и креативно заряженный потенциал.

Выступая в двух своих основных значениях — как чувства страха, абсурдности, потери смысла и ориентации, ведущие к отчаянию, сомнению в окружающем мире и себе самом, с одной стороны, и чувство внешне захватившего счастья от прорыва в мир, воспринимаемый прежде как несобственный, и неистребимое любопытство к нему, с другой, — *чужесть* трансформируется в эстетическое переживание и в этой форме культивируется в литературе любой эпохи².

Модернизм перенимает и антропологические, и эстетические традиции *отчуждения* и интерпретирует их заново. Энергетика и соблазн процесса присвоения *чуждого* и очуждения *своего* таковы, что обращение к *другому миру* принимает масштабы и формы определенной потребности в чужести, заряженной позитивно («der Bedarf positiver Fremdheit», «Positivierung des Fremden»)³. Отчуждение становится для литературы онтологически необходимым состоянием и часто артикулируется в «фигуре превращения-перевертыша» («Umkehrung»)⁴, когда отчуждение претерпевает такую тотализацию, что *Я* перестает быть *Я*, как это произошло с Грегори-

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 47.

² Ekmann B. Fremdheit als ästhetisches Erlebnis // Fremde und Fremdes in der Literatur. S. 87, 88.

³ Gebhard W. Kulturekel und Selbstverlust als Motive von Fremdebedarfe. Zu unrevolutionären Ursprüngen expressionistischer Revolte. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. München, 1991. Bd 11: Interkulturelle Fremdheit. Revolution und Literatur. S. 274.

⁴ Anz H. Die Zeit der anderen Auslegung. Überlegungen zum literarischen Diskurs der Entfremdung im Hinblick auf die Literatur der Existenz // Fremdheit. Entfremdung. Verfremdung. S. 145.

ром Самса в новелле Кафки «Превращение»¹. Кафкианские превращения происходят за счет неземной, нечеловеческой силы. Она изменяет человека изнутри до такой степени, что *привычный* образ и порядок жизни перестают быть ему *пристанищем* и он впадает в такие *иные* измерения, которые являются координатами *Чуждого*².

Самоотчуждение в модернизме воплощается и реализуется в патологических состояниях, приступах сумасшествия, болезни и смерти, обезличивании и т.п. и обретает, таким образом, поэтологическую релевантность. Если в эпоху Просвещения или Бури и натиска такие состояния представляли собою некий конец и безысходность («Aporie», «aporetisches Ende»), то в модернизме их поэтологическая значимость такова, что они представляют собою *иное* начало и *иное* качество. Таков онтологический фундамент романа Рильке «Заметки Мальте Лауридса Бригге»³, в котором состояние *чужести и отчуждения* в большом городе полностью деформирует индивидуальность. Катастрофа героя романа заключается в том, что в его сознании и перед его глазами рушится знакомый и доверительный предметный мир, радикально становится чуждым и непонятным, разрушается и растворяется всякий его смысл, а вместе с отчуждением мира происходит потеря самого себя прежнего и рождения себя другого, иного. Именно этот роман, вышедший в 1910 году — в первый официальный год немецкого экспрессионизма — прочитывается как последняя стадия радикализации литературного дискурса отчуждения.

Начальная же стадия такого состояния зафиксирована М. Бахтиным в романтическом гротеске, для которого характерен мотив безумия. Такой гротеск позволяет взглянуть на мир другими глазами, т.е., незамутненными и нормальными. В романтизме гротеск становится «камерным: это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым ощущением своей отъединенности»⁴.

Романтическая отъединенность трансформируется на следующих стадиях развития модернизма. Отчуждение в такой последовательности и закономерности, как утрата связи с окружающим миром — потеря самого себя прежнего и знакомого, — одна из ведущих силовых линий в динамике и нарративном характере экспрессионистской лирики. Хотя литературове-

¹ Kafka F. Die Verwandlung // F. K. Gesammelte Werke. Lizenzausgabe. New York, 1946. Bd 3: Erzählungen. S. 71—142

² В блестящем анализе таких фигур-превращений В. Фалька у Рильке, Кафки и Тракля показано, как такой изменившийся, превратившийся человек подвергается мучительным физическим страданиям, так как это — «превращение в Чуждое» («die Verwandlung ins Fremde»): Falk W. Leid und Verwandlung. Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus. Salzburg. 1961. S. 101, 109 ff.

³ Rilke R. M. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge // R.M.R. Werke: In 4 Bd. Prosa und Dramen. Frankfurt / Main; Leipzig, 1996.

⁴ Бахтин М. Указ. соч. С. 45.

ды шутят, что «чужими друг другу мы стали еще в раю, когда Ева перехитрила Адама и проявила к нему неуважение как к личности»¹, и этой демифологизированной сутью библейской истории о грехопадении подчеркивают вечность мотива, тем не менее эмпирически доказано, что восприимчивость к таким состояниям в модернизме невероятно выросла². Я перестало ощущать себя в мире как дома («Nicht-in-der-Welt-zuhause-sein») или в смысле Фрейда «быть господином в собственном доме» («das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus») и переживает себя как нечто фрагментарное и в своих границах не уверенное. Такой опыт чужести — уже не столько социальной, сколько антропологической, в виде фундаментальной личностной диффузности — выражен в модернизме в литературных текстах в таких количествах и вариациях, что связь и переплетение опыта отчуждения и модернизма сами по себе уже стали неким элементом современной топологии последнего. И даже можно сказать, что самоотчуждение стало в модернизме своеобразным симптомом героизма современной жизни, в нем хранятся отзвуки романтической сладкой горечи одиночества и некоторой отваги Одинокого. В экспрессионизме чужесть становится тотальной и пронизывает все сферы бытия и сознания без исключения. Однако, пользуясь терминологией Бахтина, заметим предварительно, что амбивалентность экспрессионизма не имела «возрождающего» характера, что ему и по сей день вменяется в вину.

Различные аспекты *чуждого* значительно глубже разработаны в не-литературных дискурсах и только затем уже спроецированы на литературу. В середине 1980-х годов А. Вирлахер, интенсивно исследующий проблему чужести в рамках межкультурной германистики, сетует на то, что филологи в отличие от философов, социологов, юристов, теологов, этнографов и этнологов очень слабо разработали эту тему, хотя это *постоянный мотив европейской литературы*, а полярность чужести/нечужести — антропологическая константа, с которой имеет дело любое человеческое общество. Человек любой эпохи и культуры, оценивая мир и свое место в нем, неизбежно мыслит категориями мое/не мое, известное/неизвестное, дружественное/враждебное, комфортное/тревожное, надежное/опасное, близкое/далекое, присущее/чуждое, обычное/странное и т.п., которые и составляют полюса чуждого и нечуждого. Человеческое сознание *так* делило и классифицировало мир всегда. Так же этот мир проецировался и на его художественное воплощение. Однако в литературоведческих справочниках 1970-х и 1980-х годов по топологии всемирной и немецкой литера-

¹ Leibfried E. Was ist und heißt fremd? // Fremde und Fremdes in der Literatur... S. 9.

² Huntemann W., Rühling L. Einleitung: Fremdheit als Problem und Programm // Fremdheit als Problem und Programm. Die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne. Berlin, 1997.

туры лемма «чужость» не фигурирует вовсе¹.

Только в конце 1980-х годов ситуация в этом отношении изменилась кардинально. Этому в немалой степени способствовал VIII Международный конгресс германистов 1990 года в Токио. Материалы конгресса, вышедшие в последующие два года в одиннадцати томах под общим названием «Встреча с чуждым», дают полное представление о небывалом интересе ученых разных специальностей к этой проблеме и ее поразительной актуальности в связи с процессами, происходящими в современном обществе. Само оперирование лексемой «чужой, чуждый» — «fremd» и всеми ее дериватами (чужак, чужеземец, чужанин, чужбина, отчуждение, чуждаться, очуждение — der/die/das Fremde, Verfremdung, Befremdung, Entfremdung, Fremdling, Fremdnis) так интенсивно и конъюнктурно, что напоминает красивую лингвистическую игру, жонглирование ее семантическим потенциалом, морфологическими и синтаксическими возможностями («Verfremdete Heimat — Heimat in der Verfremdung», «Fremdkörper — fremde Körper — Körperfremde», «Fremde Heimat — Heimat in der Fremde», «Fremdes wahrnehmen — fremdes Wahrnehmen»²).

Научный интерес к *ксенологии* — науке о чужести (хено — по-гречески «чужой, чуждый») — возникает из практических потребностей общества и признания факта, что к фундаментальному опыту человечества в современном мире относится его ощущение себя *дома и не дома* во многих местах одновременно. Разнонаправленные тенденции глобализации мировых рынков после окончания деления мира на Восток и Запад и усилившихся процессов миграции, с одной стороны, и осознание человеком своего культурного происхождения и культурной принадлежности, с другой, возвели потребность в научном подходе к проблемам межкультурной толерантности и взаимопонимания в разряд самых насущных в создании Общеввропейского дома. С трибун представительных международных симпозиумов не раз было продекларировано, что умению видеть мир глазами *других* и встроить эти *чужие перспективы* в собственное сознание принадлежит будущее³. Но если в начале 1980-х годов междисциплинарные исследования в этой области были скорее единичными явлениями, то на сегодняшний день приоритетность ксенологии более не вызывает сомнения. Достаточно обратиться к ежегодно публикуемой в альманахе «Немецкий как иностранный язык», начиная с его 20-го тома, библиогра-

¹ Wierlacher A. Fremderfahrung als Gegenstand der Literaturforschung // Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. 1982. Bd 8. S. 2.

² В немецком языке по причине особенностей его морфологии и словосложения эта игра корневой морфемой *fremd-* гораздо эффектнее по стилистическому и прагматическому заряду, чем в русском.

³ Более подробно об этом см.: Wierlacher A. Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 22, 1996. S. 299—310.

фии научных трудов по ксенологии¹, чтобы представить себе междисциплинарный размах этих исследований. За последние 5 лет в связи с возрастающим интересом к проблемам межкультурного общения появились не только новые издания и научные серии (например, «Исследования по феноменологии чужести» или «Исследования и материалы междисциплинарной рабочей группы Берлинской академии наук по вопросам чужести»)², но и целые издательства, специализирующиеся на публикации последних достижений в области межкультурной коммуникации³. Кроме того, несколько коллективных монографий, изданных под руководством Д. Круше и А. Вирлахера, получивших в научном мире статус своеобразных стандартных трудов по этой проблематике, окончательно утвердили ранг новой науки и теоретически обосновали ощущение чужести как *центральной антропологической категории*, при этом бинарную, в которой чужесть и нечужесть находятся в комплементарном отношении и друг без друга не существуют («Kategorie des Fremden und des Eigenen»)⁴.

Очень любопытна Антология учения о чужести, составленная А. Вирлахером и К. Альбрехт и переизданная уже дважды⁵, с остроумным названием, из-за которого авторам пришлось изрядно повоевать с издателями — «Fremdgänge». В нем замечательно отражено богатство семантики лексемы *fremd*, способной порождать языковую игру, наполненную дополнительным смыслом. Столкновение в сложном слове его стандартного словарного значения «любовная связь на стороне, вне брака» и его буквального, не существующего в языковой норме и узусе значения «пути, лабиринты чужести», их восприятие на фоне друг друга, вызывающее эффект комичности и иронии, в какой-то мере отражают многозначность лексемы в языке и амбивалентность чувства, вызываемого этим одновременным присутствием в слове двух смыслов сразу. Чужесть в экспрессионистской лирике будет постоянно менять свой знак и превращаться в свою противоположность. Чуждое будет присваиваться и выдаваться за свое, как настоятельно советовал Новалис; свое будет наделяться чертами чуждого, как это прояснил Ницше.

¹ *Auswahlbibliographie zur Grundlegung einer kulturwissenschaftlichen Fremdeheitsforschung* // Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung / Hrsg. Wierlacher A. Mit einer Forschungsbibliographie von C. Albrecht et al. München, 1993.

² *Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt/Main, 1997. Studien und Materialien der Interdisziplinären Arbeitsgruppe Die Herausforderung durch das Fremde der Berliner-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaft. Berlin, 1997.

³ *Verlag für Interkulturelle Kommunikation*, Frankfurt/Main.

⁴ *Krusche D.* Literatur und Fremde: zur Hermeneutik kultureller Distanz. München, 1985; *Das Fremde und das Eigene*. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik / Hrsg. Wierlacher A. München, 1985; *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik* / Hrsg. Wierlacher A. München, 1987; *Hermeneutik der Fremde* / Hrsg. *Krusche D., Wierlacher A.* München, 1990.

⁵ *Wierlacher A., Albrecht C.* Fremdgänge. Eine anthologische Fremdeheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache. 2. Aufl. Bonn, 1998.

Антология «Fremdgänge» значительна и тем, что систематизирует литературный дискурс чужести в связи с другими областями ее исследования: культурологией, антропологией, философией, социологией, биологией поведения и дидактикой. В текстах разных литературных эпох — Гриммельсгаузена, Брентано, братьев Гримм, Гете, Гейне, Т. Манна, Белля, Кафки, Целана, Бахманн, Фриша, Хандке и многих других немецких поэтов и писателей — мироощущение чужести предстает во всех своих потенциальных *профилях*, как это обозначил Д. Круше («Fremdheitsprofile»). Это *экзотизм* и *ксенофобия*, *этноцентризм* и *неофобия*, *маргинальность* и *проекция*, *отчуждение* и *очуждение* — термины психологии, психоанализа, этнологии, культурной антропологии, философии и филологии.

Восприятие и трактовка любой *инакости* («Andersheit», «Alterität») как *чужести* базируются на приписывании явлениям, лицам или предметам тех свойств или качеств, которые рождаются из диалектических отношений между чуждым и нечуждым. На плоскость нечуждого, своего, родного, знакомого, известного проецируются признаки других лиц или предметов и на фоне своего собственного толкуются как чуждые. Так возникают различные «профили чужести». Эти структуры не являются реальными величинами, они по природе своей виртуальны и находятся в полной зависимости от свойств воспринимаемого лица или предмета и той перспективы наблюдения, которая в данный момент актуальна для наблюдателя. Но они обладают не только критическим, но и огромным креативным потенциалом. Они раскрывают возможности совсем *другого* мира, *другого* миропорядка. В этой точке пересекаются важнейшие положения экспрессионистской эстетики, их специфической «оптики жизни», подсказанной Ницше в принципах его перспективирования и артистики. «Существующий мир оказывается вдруг чужим именно потому, что раскрывается возможность подлинно родного мира»¹, — как об этом говорит Бахтин, хотя и по другому поводу, но точно подмечая тем самым универсальность такого не прекращающегося в сознании проецирования одного на другое.

Такое толкование инакости как чужести и возникающие в связи с таким толкованием «профили чужести» при всей их виртуальности все же нельзя считать сугубо индивидуальными и субъективными трактовками. Принятая за интерпретаторскую схему или матрицу категория чужести («Fremdheit als Interpretament»), является частью общественной действительности и подлежит всем закономерностям исторических и социокультурных изменений. В основе всего того, что трактуется как чуждое, лежат индивидуальные и социально-психологические образцы или стандарты восприятия чуждого, связанные с определенными и стандартными аффективными проявлениями человеческого поведения. *Экзотизм*, *ксенофобия* и

¹ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 57.

этноцентризм и являются именно такими стандартами. Они приобретаются в процессе становления и социализации личности и структурируют ее восприятие и интерпретацию чужести определенным образом. Поэтому то, что видится как чуждое, может интерпретироваться амбивалентно: одновременно как нечто притягательное, волнующее и как нечто угрожающее — т.е. так, как это заложено и отражено в экзотизме, ксенофобии, этноцентризме и других психологических схемах поведения человека.

Профили чужести. Первое приближение

Рассмотрим в первом приближении «профили чужести», релевантные для понимания и интерпретации лирики экспрессионистского десятилетия.

Понятие *экзотизма* с точки зрения культурно-антропологической и социально-психологической означает одну из разновидностей отношения или позиций человека, для которой характерна подчеркнуто положительная оценка, особое предпочтение всего чужого как во времени, так и в пространстве. Это чужое наделяется множеством позитивных качеств, ему приписывается особая притягательная сила. Все из чужой культуры словно окружено особой аурой. При этом возможно такое положение вещей, при котором сила притяжения этой культуры тем сильнее, чем скуднее сведения о ней.

Экзотизм сопровождает весь исторический и культурный процесс знакомства Европы с удаленными странами и другими культурами. Со времен великих географических открытий XV века европейские литература, искусство и наука последовательно и непрерывно заняты экзотическими темами. Они стали той сценой, на которой разыгрывались спектакли европейских фантазий, желаний и страстей; на них проецировалось все, что невозможно было в реальности осуществить в Европе. При этом в процессе расширения представлений и знаний об этих странах, развития торговли с ними или колонизации эти сценарии постоянно видоизменялись. Так, из этих контактов рождались мифы о «благородных дикарях», «естественном состоянии», в котором человек мирно и беззаботно жил в полной гармонии с природой. Такие представления нередко становились исходным пунктом для формирования идеалистических и утопических теорий. При этом они находили выражение не только в произведениях искусства, но и в философии, как это случилось в эпоху Просвещения, когда складывалось критическое отношение к европейской цивилизации.

В истории экзотизма и восхищении другими формами жизни отчетливо прочитывается попытка восполнить некоторые аспекты, вытесненные, подавленные или запрещенные своей собственной культурой. Они могут касаться каких угодно сфер человеческого существования: жизни в справедливом идеальном обществе, в полном единении и созвучии с при-

родой, более свободного и непредвзятого сексуального общения и т.д. Иными словами, все подобные представления являются реакцией на конфликты эпохи и тот жизненный опыт, который вынесен из различных ситуаций, где имеет место подавление своего *Я* и невозможность его полной реализации в условиях своей культуры. В экзотизме всегда отражается утопическая или эскапистская мечта о лучшей жизни, поэтому нередко *такое чужое* воспринимается только в своих идеализированных аспектах.

Хотя феномен, заключающийся в этом понятии, всегда был присущ человечеству как одна из стандартных форм поведения, сам термин относительно молод. Он появился впервые в связи с некоторыми эстетическими программами французского искусства XIX века и означал использование «экзотических средств в литературе и искусстве». К ним первоначально относились встроенные в литературный текст иностранные имена и выражения, или изображение героев и событий на фоне экзотического ландшафта. С XX века в Германии термин расширяет свое значение. Свою культурно-антропологическую и социально-психологическую перспективу он пополняет чисто литературоведческой: использование такого приема служит не только и не столько для создания локального колорита, сколько для изображения чужести как таковой в литературе.

Обоснование такой литературоведческой перспективы экзотизма позволило по-новому взглянуть на, казалось бы, хорошо известные и детально изученные литературные произведения Средневековья и Нового времени, такие как «Тристан» Готфрида фон Страсбургского или «Парсифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, многочисленные приключенческие романы, повествовавшие об экзотических далях. Любопытно, что уточнение понятия чужести в антропологическом значении помогло иначе увидеть основные коллизии этих произведений и задуматься над тем, как восприятие чуждого всегда контрастирует с открытием своего собственного и как необычно это свое/нечуждое может быть представлено¹. С другой точки зрения, сюжеты этих романов подтверждают универсальность составляющих феномена «экзотизм»: страсть к приключениям и неизвестному, жгучее любопытство и ненасытность в наблюдении за всем чуждым, поиск абсолютно нового — «*fremde Menschen in fremder Natur*»² — мотивы всех путешественников во все времена.

В экспрессионизме живописном и графическом экзотизм в его первоизданном виде смотрит на зрителя с картин художников группы «Мост», «Синий всадник», он — в любой деревянной скульптуре Э. Л. Кирхнера, коллекции негритянских масок и скульптур К. Эйнштейна, в изображении представителей других наций — русских, словенцев, цыган, дикарей Но-

¹ *Fremdes wahrnehmen — fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen im Mittelalter und früher Neuzeit.* Stuttgart; Leipzig, 1997. S. 7 ff.

² *Fremderfahrung in Texten des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit.* Trier, 1993. S. 113.

вой Гвинеи, китайцев или других временных измерений, как в картине Эмиля Нольде «Чужаки» («Fremde Menschen»). Художник сталкивает на холсте абсолютно современное лицо молодого мужчины и лики двух бородатых странников в архаичных или, скорее, вневременных одеяниях. Словно из древнего мифа ступили они на землю сегодняшнего дня и глядят в него огромными черными глазами, не находя в нем себе места. Так же тревожно и с опаской рассматривает их и наш современник.

Известно, что Нольде всегда ощущал некую свою чуждость и мифологизировал ее, подчеркивая свою причастность к праистории человечества. Картина «Чужаки» из его позднего творчества набирает неслыханную силу пророчества или притчи и смотрится как картина-судьба¹. Но она далеко не единственная в таком роде. Чуждостью как экзотичностью и загадочностью наполнено большинство его картин. Такова картина 1940 года «Великий садовник» («Der große Gärtner»), в которой нет никаких примет времени и никакой пространственной определенности. «Великий садовник» — это персонифицированный образ Создателя, который любовно и заботливо склонился над своим творением. Растениям этим нет названия, лишены всяких ботанических подробностей — полувязы-полудеревья — они, как драгоценные сосуды причудливой формы, излучают вечерний закатный свет. Он-то и освещает лицо Садовника, которое словно сошло с древней иконы и склонилось над невиданными цветами, напоминающими, скорее, прапрафлору первых дней творения. Загадочность этой картины, ее сказочная фабула разворачивается перед зрителем красивой религиозной легендой, словно в образе Садовника сокрыто лицо самого Бога. Однако сам художник никогда не причислял картину к религиозным — еще один общий парадокс экспрессионизма во всех без исключения жанрах искусства — и видел в ней воплощение глубоко единства своего с природой, чувствовал свою органическую принадлежность к ней. Для Нольде это картина о Вечности, которую он тоже понимает как «пространственно-временную характеристику», лишая ее малейших бытовых примет². Чуждость как экзотичность, вневременность, загадочность в равной мере представлена у Нольде как в его самой, пожалуй, известной гравюре «Пророк» 1912 года, т.е. в самый пик экспрессионистского десятилетия, так и в 1930-е — 1940-е годы, когда об экспрессионизме не только больше не рассуждали как о живом течении, но и вообще предали его анафеме.

В литературе экзотизм простирается от восхищения южными островами (Лерке, Бенн) до эскапизма — бегства от себя и из мира («Weltflucht» у Ласкер-Шюлер). Это один из ведущих мотивов экспрессионистской ли-

¹ Редкое в экспрессионизме долголетие художника (1867—1956) и творчество до начала 1950-х годов, в котором сохраняется приверженность раз и навсегда найденным экспрессионистским канонам, при желании исследователя могли бы служить ему лучшим доказательством того, что экспрессионизм похоронили раньше времени.

² *Haftmann W. Emil Nolde. 8. Aufl. Köln, 1988. S. 128, 132.*

рики, а также психологическая и социальная позиция поэта.

Комплементарными понятиями экзотизма являются *этноцентризм* и *ксенофобия*. *Этноцентризм* в антропологии и этнологии означает такую позицию человека, когда он меряет все другие культуры по своей и последняя всегда оказывается по рангу лучше, предпочтительнее, совершеннее. Социологи и психологи расширяют это понимание и включают в понятие этноцентризма не только отношения между этническими группами, но и отношения между группами (религиозными, социальными) внутри общества. Каждый член такой группы судит о любой другой группе, к которой он не принадлежит, исключительно при помощи системы ценностей, принятой в его собственной группе. Таким образом, каждый индивидум идентифицирует себя с культурой своей группы и способствует ее самоутверждению. Такое положение вещей точно характеризует *экспрессионистскую субкультуру* и доминирующую гражданскую и эстетическую позицию отдельных ее носителей, как мы это увидим далее.

Ксенофобия как термин психологии означает неуместный, неоправданный, очень интенсивный страх перед всем чуждым и любым чужаком, даже если это всего лишь представитель другой группы. Этот страх реализуется в недоверии и отторжении чужака. В таком же значении термин используется и в биологии поведения. Ксенофобию в экспрессионистское десятилетие в наиболее острой форме можно пронаблюдать в социальном аспекте. В такой форме проявилось отношение к экспрессионистам, которое впоследствии переродилось в другие формы отчуждения и отторжения — преследование инакомыслия вплоть до физического уничтожения и истребления главного расового чужака — еврея.

Важнейшими понятиями ксенологии являются также понятия *отчуждения* (*Entfremdung*) и *очуждения* (*Verfremdung*), которые для нашего исследования экспрессионистской лирики будут иметь важное значение. Нередки случаи в литературоведении, когда два эти понятия оказываются взаимозаменяемыми, или, во всяком случае, они практически всегда сопутствуют друг другу. Поэтому имеет смысл остановиться на них более подробно и выяснить, в какой мере они будут являться частью интерпретаторской схемы в понимании и толковании мироощущения этого поколения¹.

В едином контексте *чуждость*, *отчуждение* и *очуждение* как модели реализации категории звучали на Международном междисциплинарном симпозиуме 1990 года в Копенгагене², на котором категория чужести рас-

¹ На постоянную путаницу в этих понятиях мы уже указывали, ссылаясь на Историю культурных недоразумений. См.: *Entfremdete und Verfremdete. Eine schwere Kontroverse // Kulturgeschichte der Missverständnisse. Studien zum Geistesleben. Stuttgart, 1997.*

² *Fremdheit. Entfremdung. Verfremdung. Akten des Internationalen Interdisziplinären Symposiums. Reihe A. Kongressberichte. Bd 29. Bern; Berlin; Frankfurt/Main; New York; Paris; Wien, 1992.*

смаатривалась как центральная антропологическая категория в нелитературном (философском, социологическом, теологическом) и литературном дискурсах.

Немецкое *Entfremdung* — отчуждение — в своем буквальном значении восходит к латинскому *alienatio*, семантика которого чрезвычайно широка. Из нее в семантический объем научного термина *Entfremdung* вошли два главных аспекта: *социальный* (разрыв связей между индивидуумом и всеми прочими людьми) и *религиозный* (разрыв связей между индивидуумом и богами). В сегодняшнем понимании термина общественными науками заключены такие процессы или состояния индивидуума, в результате которых он становится чужим — отделен, не имеет влияния, отношения или враждебен — по отношению к обществу в целом, трудовому обществу, своим согражданам и самому себе.

Термин *отчуждение* хорошо известен со времен Гегеля¹, Фейербаха и Маркса² и был поначалу преимущественно достоянием философии. С 1930-х годов он приобрел культурно-критический акцент и стал активно использоваться и дискутироваться в теологии, антропологии, психологии, где значение его значительно расширилось и дифференцировалось. Термином стали обозначать различные социально-психологические феномены: бессмысленность, изолированность, ненормативность, самоотчуждение. В литературном дискурсе модернизма добровольное или вынужденное отчуждение рассматривается как психологическое состояние, которое характеризуется аффективным уходом *Я* от своего социального окружения, воспринимаемого как «бессмысленно структурированное, как оазис ужаса в пустыне скуки». При этом такой уход подается не столько как социальная самоизоляция, сколько как эмоциональная апатия и отсутствие всякой ангажированности³.

В основных мыслительных категориях экспрессионизма представлены все аспекты сегодняшнего социально-антропологического толкования термина: отчуждения между индивидуумом, с одной стороны, и обществом, отдельным человеком, природой, Богом, самим собой — с другой. Именно относительно этих координат и сформировался весь тематический фундамент лирики этого десятилетия.

Немецкое *Verfremdung* соответствует русскому *очуждение* или, в

¹ «Der sich entfremdete Geist», «die Entfremdung der Persönlichkeit» — об этом рассуждает Гегель в «Феноменологии духа»: *Hegel G. W. F. Werke*. In: 20 Bd. Frankfurt/Main, 1980. Bd 3. S. 359, 360

² Общеизвестное марксистское понимание отчуждения как разрыва связи между субъектом и объектом, иначе, между производителем и продуктом, пополняется в немарксистских теориях дополнительными смыслами. В контексте нашего исследования см. об этом: *Knopf J. Der Begriff «Entfremdung» im Marxismus // Fremdheit. Entfremdung. Verfremdung*. S. 9—27.

³ *Fremdheit als Problem und Programm. Die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne*. Berlin, 1997. S. 10 ff.

терминологии русских формалистов, *остранение*. В. Шкловский объяснил этот прием еще в 1916 году, а Б. Брехт совершил свою театральную революцию в середине 1930-х и заговорил об «эффekte очуждения» («V — Effekt») сразу же по возвращении из Москвы в 1936 году. Немецкое литературоведение отмечает, что эту плодотворную для дальнейшего развития театра идею Б. Брехт мог почерпнуть из Гегеля, Маркса и русских формалистов, и с тех пор прием используется и традиционалистами, и абсурдистами¹.

По сравнению с термином *Entfremdung* термин *Verfremdung* является относительно молодым. Э. Блох отмечает, что после первой его фиксации в словаре Гримма слово *Verfremdung* появляется в романе «Новая жизнь» Б. Ауэрбаха (1842) в следующем контексте: родители чувствуют себя обиженными и уязвленными (*verfremdet*), когда дети в их присутствии говорят по-французски, которого они не знают, и им кажется, что речь идет непременно о них². Однако как поэтическая категория *очуждение* — общий феномен поэзии. В его природе заложены такие отношения, что он активно использовался всеми периодами литературы и искусства. Как «диалектический метод для построения различных фигур»³ очуждение было задействовано у Вольтера и Дидро, Бэкона и Новалиса. Романтические сказки-новеллы точно следовали призыву Новалиса таким «приятным образом поражать» читателя, остраниать предметы («auf eine angenehme Art zu befremden»), чтобы они казались одновременно странными и удивительными и все же знакомыми и привлекательными, «sich fremd und reizend seyn, oder absichtlich machen können»⁴.

До того, как Б. Брехт сформулировал свою диалектику очуждения: «Остраняющее изображение есть такое изображение, которое хотя и позволяет узнать предмет, но все же заставляет его являться в чуждом обличье»⁵, она была уже высказана Гегелем и Ницше. В главе «Происхождение нашего понятия *познание*» «Веселой науки» Ницше рассеивает заблуждение, что известное легче познать, чем чуждое: «Знакомое есть привычное, а привычное труднее всего «познавать», т.е. видеть в нем проблему, т.е. видеть его чужим, отдаленным, «вне нас самих»⁶.

Термин *очуждение* существует довольно давно как понятие литературной теории. Можно сказать, оно существует так же давно, как гротеск,

¹ Grimm R. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs // *Verfremdung in der Literatur. Wege der Forschung*. Darmstadt, 1984. Bd 551. S. 89

² Bloch E. *Entfremdung, Verfremdung* // B. E. *Verfremdungen I*. Frankfurt/Main, 1963. S. 82.

³ Mittenzwei W. *Verfremdung — eine dialektische Methode zum Aufbau einer Figur* // *Verfremdung in der Literatur...* S. 241 — 262.

⁴ Novalis. *Das philosophische Werk I* // *Die Werke*. Darmstadt, 1965. Bd 2. S. 646.

⁵ Brecht B. *Schriften zum Theater*: In 7 Bd. Berlin; Weimar, 1967. Bd 7. S. 36.

⁶ Nietzsche F. *Der Ursprung unseres Begriffs «Erkenntnis»*. Fröhliche Wissenschaft // N. F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*: In 15 Bd. München, 1988. Bd 3. S. 594.

построенный на нем, а о древности гротеска литературоведение имеет ясные представления. В целом очуждение означает *принципиальное дистанцирование поэтического языка от обыденного*. Его прагматическая интенция заключена в том, чтобы вывести читателя за рамки механизмов автоматизма восприятия, разрушить стереотип и инертность и обратить его внимание на новое в художественном изображении действительности. Именно так его трактовал В. Шкловский и считал его характерным методом искусства. Целью литературного языка провозглашалось затруднение автоматизированного восприятия общественной действительности и обучение такому взгляду на предмет или явление, при котором его видение не сводилось бы к его узнаванию. Надо полагать, что и теоретики экспрессионизма, такие, как К. Эдшмид, формулируя основные принципы поэтики, были знакомы с русской формальной школой, о чем свидетельствуют почти цитатные совпадения: «Они не видели. Они смотрели»¹. Типичным экспрессионистским ходом можно считать неременное *превращение отчуждения как мыслительной категории в очуждение как категорию языковую*. Кумир поколения Ницше сделал все, чтобы объяснить, «как это делается» и заманить, искусить именно таким вариантом выхода из тотального языкового скепсиса и ощущения чужести в мире, названного им нигилизмом.

Другим важнейшим аспектом в освоении мироощущения чужести экспрессионистской лирикой следует считать комплементарную природу этой категории, выйти из-под власти которой не дано никому, даже и таким нигилистам и анархистам, как экспрессионисты, в силу того лишь, что эта комплементарность чуждого и нечуждого онтологически заложена в человеческом сознании. Из этой координаты вырваться невозможно. Можно тяготеть к одному из полюсов, но он всегда будет существовать только на фоне другого и восприниматься относительно него. О неременном наличии двух полюсов и у экспрессионистов нередко забывают, так как все *неочужденное* в Музее современного искусства не кажется новым и не соответствует знамени движения. В его традиционной части, там, где оно с «головы становится на ноги»², его считают банальным и ординарным, не достигшим никаких значительных вершин и вообще потерпевшим поражение. А ведь именно в этом «поле напряженности» и находится источник «двойной оптики» экспрессионизма и его поразительной амбивалентности. Все составные элементы категории чужести, будь то экзотизм или ксенофобия, отчуждение или очуждение, не могут не быть амбивалентными. В этом пространстве затаился мощный критический и креативный потенциал, та самая взрывная сила, которая восхищает исследо-

¹ Edschmid K. Über den dichterischen Expressionismus // Theorie des Expressionismus. Stuttgart, 1994. S. 56.

² Glaser H. Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven. München, 1979. Bd 2: 1918 bis 1933. S. 24

вателя и в самом поколении, и в его поэтической продукции.

Но в начале XX века науки ксенологии еще не существовало. Теоретическое освоение категории чужести происходило иначе.

Глава 3. Пути освоения категории чужести в экспрессионистское десятилетие

Wer das verlor,
Was du verlorst, macht nirgends halt.
F. Nietzsche¹

Каким же путем ощущение чужести проникло в умы молодого поколения и столь властно и всесторонне им завладело? Где почерпнули они формы его реального и художественного воплощения? Каковы эти формы? Попробуем ответить на эти вопросы.

Размышляя о немецких предтечах экспрессионистов, автор антологии «Стихи живущих» Г. Э. Якоб спрашивает: «Кто эти поэты 1900—1910 годов? В чьих руках эстетическое воспитание молодежи? Кто смешивает в сосуде пыль Гельдерлина с пеплом Шекспира? Чьими устами говорит воскресший Китс, в чьих сердцах встречаются Гете и Бодлер? Это Георге, Гофмансталь и Рильке. Это триада наследников, и каких!!!»²

Творчество этих троих столпов охватывает область чувств и событий, способ мышления и говорения молодого поколения. Это творчество к 1910 году представлено уже в своей законченной форме и материализовано в виде 30 сборников стихов. Якоб удивлен, что этими тремя именами не исчерпываются источники вдохновения, к ним присоединяется еще и дальняя периферия: Г. Манн, Шредер, Цвейг. «Откуда вдруг такое плодородие обычно скудной немецкой почвы?» — спрашивает он. И отвечает: «Новое мощное солнце наплатило ее: Фридрих Ницше. Годы 1900—1907 означали для Германии его окончательную духовную победу. Он начинает неограниченно царить через 25 лет после своего собственного расцвета»³.

В пору поэтической зрелости и оглядываясь назад, Г. Бенн приходит к выводу, что все, написанное его поколением в те годы, — это только «толкование Ницше» («Exegese»), потому что «все, что их волновало, о чем они размышляли и дискутировали, все, о чем они страдали, о чем до хрипоты спорили — все это уже было высказано и исчерпано у Ницше, все обрело у него свои окончательные и дефинитивные формулировки» («Alles weitere war Exegese»).⁴ Так ли это? Ведь этим высказыванием Бенн утверждает, что вся литература модернизма не только является производ-

¹ Nietzsche F. Vereinsamt // F. N. Gedichte. Stuttgart, 1996. S. 24.

² Verse der Lebenden / Hrsg. H. E. Jacob. Berlin, 1924. S. 10, 11.

³ Ibid. S. 12.

⁴ Benn G. Nietzsche — nach 50 Jahren // B. G. Gesammelte Werke: In 4 Bd. 4. Aufl. Wiesbaden, 1977. Bd 1: Essays. Reden. Vorträge. S. 482.

ной из философии Ницше, но и не выходит за ее рамки.

Литературоведческие исследования, начиная с 1918 года, когда Э. фон Сюдов утверждал, что Ницше был «путеводной звездой экспрессионизма» («Leitstern»)¹, постоянно апеллируют к его имени. За 80 лет в этом отношении в экспрессионизмоведении ничего не изменилось: самые авторитетные исследователи этой проблематики продолжают утверждать, что «прямо или косвенно, открыто или завуалировано Ницше является духовным отцом («Promotor») и экспрессионизма».²

Ницше представлен в лирике экспрессионизма по-разному. Здесь не только его цитаты и крылатые выражения, то есть «ницшеанизмы» в чистом виде как одна из граней интертекстуальности, здесь средства и приемы его поэтики, затрагивающие все уровни языка от фонетического до макротекстового. Его влияние на стиль лирики проявляется более всего там, где он как тема поэзии не присутствует. А сам Ницше, со свойственной ему провокационной и плутовской нескромностью из *Ессе homo*, утверждает: «До меня не знали, что можно сделать из немецкого языка, что можно сделать из языка вообще»³.

Можно сколько угодно коллекционировать высказывания самих экспрессионистов о нем: «немецкий гений языка после Лютера, землетрясение эпохи, четвертый по счету человек... человек без содержания, который создал основы мира выразительности»⁴; «величайший человек двух последних тысячелетий»⁵. Э. Бласс, характеризуя атмосферу времени, вспоминает: «Что витало в воздухе? В воздухе витали, прежде всего, ван Гог, Ницше, а также Фрейд, Ведекинд. Искали пострационального Диониса»⁶. Р. Хюльзенбек в 1920 году заметил: «Как бы это смешно и странно ни звучало, но мы все читали Ницше»⁷. К. Эдшмид в ранних манифестах почти подобострастно упоминал «святое имя Ницше»⁸. Однако эти цитаты только указывают на факт его глубочайшего влияния, но никак не объясняют, в чем оно заключалось.

В одном из своих писем к М. фон Мейзенбург от 12 мая 1887 года, т.е. за два года до погружения в темноту своей болезни, философ напророчил: «В неопишуемой странности и рискованности моих мыслей лежит причина того, что лишь по истечении долгого срока — и наверняка не ра-

¹ *Sydov E. von.* Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus // *Neue Blätter für Kunst und Dichtung.* 1. Jahrgang. Januarheft. 1919. Kraus Reprint, 1970. S. 193 ff.

² *Meyer Th.* Nietzsche und die Kunst. Tübingen, 1993. S. 243.

³ *Nietzsche. F.* Werke: In 3 Bd. / Hrsg. *Schlechta. K.* München, 1966. Bd 2. S. 1104.

⁴ *Benn G.* Nietzsche — nach 50 Jahren // *B.G. Gesammelte Werke.* Bd 1. S. 484

⁵ *Hiller K.* Leben gegen die Zeit. Reinbeck bei Hamburg, 1969—1973. Teil 1. Logos. S. 8.

⁶ *Blass E.* Das alte Cafe des Westens // *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen.* Olten; Freiburg im Breisgau, 1965. S. 37.

⁷ Цит. по: *Meyer Th.* Nietzsche und die Kunst. Tübingen, 1993. S. 296.

⁸ *Edschmid K.* Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Hamburg, 1957. S. 18.

нее 1901 года — мысли эти начнут доходить вообще до ушей»¹. Целый век длится это толкование и перетолковывание. В них представлен весь спектр возможных путей и тупиков рецепции философа: от культа Ницше, восторга и преклонения, настоящей ницшеемании до враждебности и агрессивного неприятия, развенчания и попытки его уничтожения, полного непонимания или понимания с точностью «до наоборот». Ницше побил все рекорды массового эффекта и стал едва ли не самым «всеядным властителем дум» начинающегося столетия.

Особая роль философа для модернизма Германии начала века — по-прежнему в центре внимания философов, литературоведов и искусствоведов. Одна из последних заметных работ об этом «Ницше и немцы» С. Ашгейма прослеживает тесную связь Ницше буквально со всеми жанрами искусства экспрессионизма: с живописью, скульптурой, архитектурой, литературой, танцем. В главе «Не очень скромное ницшеанство авангарда» автор приходит к выводу, что за очень небольшим исключением все экспрессионисты были «либо сторонниками Ницше, либо убежденными ницшеанцами»².

О непреходящем интересе к этой проблематике свидетельствуют крупные международные симпозиумы, в центре которых дискутируется проблема *поразительной современности экспрессионизма* и ее причины. Так, в 1992 году в университете австрийского города Клагенфурт состоялся симпозиум «Экспрессионизм в Австрии», а в 1993 году в университете Бамберга был проведен конгресс на тему «Современность экспрессионизма». На нем выступали филологи, которые уже десятилетия посвятили изучению этой проблемы: Т. Анц, С. Виетта, М. Штарк, В. Мюллер-Зейдель и др. Казалось бы, литературоведы самым исчерпывающим образом высказались об экспрессионизме, но в рамках дебатов 1980-х годов о постмодернизме возник вопрос, в какой мере изменился научный взгляд на литературный модернизм в связи с тем, что постмодернизм столь мощно вторгся во все гуманитарные и социальные науки. Такая постановка вопроса оказалась очень продуктивной и внесла ряд уточнений в понятие литературного модернизма вообще и экспрессионизма как его наиболее радикального проявления. Знаменателен факт, что причины актуальности и современности немецкого экспрессионизма докладчики усматривают в *современности его философского фундамента*.

В докладе С. Виетта «Двусмысленность модернизма: Ницше и его

¹ Свасьян К. А. Фридрих Ницше: мученик познания. Вступительная статья // *Ницше Ф. Сочинения*: В 2 т. М., 1997. Том 1. С. 34.

² *Aschheim S. Der nicht sehr diskrete Nietzscheanismus der Avantgarde // A. S. Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults. Stuttgart; Weimar, 1996. S. 64.*

критика культуры, экспрессионизм и литературный модернизм»¹ прослеживаются линии поэтического освоения основных положений критики современной цивилизации Ницше от романтизма в «Белокуром Экберте» Л. Тика и «Гиперионе» Ф. Гельдерлина до их радикального воплощения в экспрессионизме у Бенна, ван Годдиса, К. Эйнштейна. Но, пожалуй, самая известная и значительная работа, в которой прослеживается влияние философа на немецкую литературу от реализма и натурализма до сегодняшнего дня — это работа Т. Мейера «Ницше и искусство». Мы будем довольно часто ссылаться на нее и пользоваться результатами исследования автора.

Общей концепции его влияния на экспрессионистскую лирику с точки зрения *внутренней структуры* нет, хотя и общепризнанным является факт, что «от Ницше в экспрессионистской лирике исходят решающие мыслительные и языковые импульсы»². В этом вопросе, как это часто наблюдается в экспрессионизмоведении, исследование носит частный характер и касается отдельных авторов: Бенна³, Штернгейма⁴, Кайзера⁵, Гейма, Штадлера⁶. Результатом последнего Парижского симпозиума 1995 года по Г. Траклю стало уточнение роли Ницше в его творчестве⁷, вопреки более раннему утверждению Т. Мейера о том, что у Тракля Ницше едва ли играет какую-либо роль⁸. В. Метлагль убедительно продемонстрировал, как в поэзии Тракля интегрировался Ницше, начиная от его цитации и заимствования образности до структурных элементов стихотворения и эстетизации всех компонентов, которые, в понимании Ницше, составляют сущность бытия и мира.

Действительно, влияние Ницше на экспрессионистов очень специфично и обусловлено всей общественно-исторической ситуацией, а ситуация такова, что это влияние выглядит просто уникальным по интенсивности и разноплановости. Мартенс, например, сразу же оговорился, что не питает никаких надежд во всей полноте осветить эту тему и ставит перед собою скромную задачу: постичь историю литературы как историю идео-

¹ Vietta S. Zweideutigkeit der Moderne. Nietzsches Kulturkritik, Expressionismus und literarische Moderne // *Anz Th.*, Stark M. Die Modernität des Expressionismus. Stuttgart; Weimar, 1994. S. 9—20.

² Meyer Th. Nietzsche und die Kunst. S. 263.

³ Hillebrand B. Artistik und Auftrag. Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche. München, 1966; Meyer Th. Nietzsche und die Kunst. Tübingen, 1993; Hillebrand B. Gottfried Benn und Friedrich Nietzsche // Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd 2: Forschungsergebnisse / Hrsg. Hillebrand B. Tübingen, 1978.

⁴ Reichert H. W. Nietzsche und Carl Sternheim // Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd 2: Forschungsergebnisse.

⁵ Reichert H. W. Nietzsche und Georg Kaiser // *Studies in Philologie* 61, 1964.

⁶ Martens G. Nietzsches Wirkung im Expressionismus // Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd 2: Forschungsergebnisse.

⁷ Methlagl W. Nietzsche und Trakl // Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposium. Innsbruck, 1995.

⁸ Meyer Th. Nietzsche und die Kunst. S. 267.

логий. На примере экспрессионистов он решил продемонстрировать, как литературное поколение, которое само себя считает крайне революционным и пишет на своих знаменах лозунги о разрыве со всякими традициями, на самом деле в поведении своем и творчестве определяется схемами мышления и способами выражения, позаимствованными у всей духовной истории. В смоделированном дискурсе чужести также выявляется, что экспрессионистское новаторство замешано не только на разрушении традиций, но и на игре с ними. Но если Мартенс сосредоточил свое внимание на поэтической фиксации идеологической позиции, то в данном случае будет в большей степени прослеживаться силовая линия «от поэтики к поэтике». Ориентиром для подобной аналогии могут служить ставшие уже классикой исследование Ф. Мартини прозы от Ницше до Бенна¹ и работа К. Хезельхауза о лирике от Ницше до Голля².

Прежде чем рассуждать о влиянии языка Ницше на философию, эстетику и поэтику экспрессионизма, необходимо удостовериться, что экспрессионисты вообще знакомы с его трудами, так как внимание будет сосредоточено, прежде всего, на лирике, в которой не содержится прямых на то указаний. В той субкультурной ситуации, в которой сложилось и функционировало это литературное движение, как выяснилось, немислимо было оставаться в стороне от этого знания.

Довольно просто обстоят дела с теми из экспрессионистов, кто был официальным носителем этой субкультуры, а это завсегдатаи «Нового клуба», «Неопатетического кабаре», литературного клуба «Гну», весь круг «Штурма», т.е. многочисленные литераторы, печатавшиеся в журнале, принимавшие участие в литературных вечерах, публичных читках и дискуссиях, посетители музыкальных вечеров, выставок живописи и графики. Это Гейм, ван Годдис, Верфель, Эренштейн, Ласкер-Шюлер, Шикеле, Бласс, Дрей и др.³

Сложнее подтвердить факт непосредственного внешнего влияния Ницше на тех из литераторов, чьи пути редко пересекались с остальными или вообще пролегали в стороне от них, например на Тракля, Зака, Хатцфельда, однако здесь сама литературная продукция не оставляет ни малейших сомнений в том, что этот контакт состоялся. Третий случай такого гипотетического знакомства с Ницше, для нас самый проблемный, связан с именами тех литераторов, кто по тем или иным причинам не причисляется к «собственно экспрессионистам» и, следовательно, о ком данных такого рода мы не имеем, к примеру, о Лоле Ландау или Оскаре Неймане.

¹ *Martini F.* Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart, 1956.

² *Heselhaus C.* Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf, 1961.

³ См. об этом более подробно в главе «Экспрессионистская субкультура».

Здесь приходится полагаться на адекватность собственного прочтения и интерпретации их текстов.

На сегодняшний день довольно хорошо изученным вопросом являются доказательства или свидетельства *внешнего, непосредственного влияния* его идей на это поколение. Оно выражается в частых высказываниях авторов об их отношении к Ницше, свидетельства о занятии его творчеством, ссылки на него, его цитаты и крылатые выражения, его персона как тематика их поэзии, обсуждение его работ на страницах журналов и в литературных клубах самых разных ориентаций.

Огромная заслуга по сбору и систематизации письменных свидетельств о влиянии Ницше на немецкую литературу почти в течение ста лет принадлежит Бруно Хиллебранду¹. Среди литераторов, в той или иной связи высказавших свое отношение к философу, немало экспрессионистов: Штадлер, Гейм, ван Годдис, Штернгейм, Дойблер, Зорге, Больдт, Эдшмид, Дрей. В частных исследованиях об отдельных экспрессионистских авторах практически без исключения указывается на факт присутствия Ницше в том или ином виде у поэта, даже если исследователь не ставит перед собой цели выявить степень этого воздействия. Например, известно, что Август Штрамм перед защитой диссертации по философии в 1909 году сдавал устный экзамен по Ницше². Так выглядела обязательная предзащитная процедура, а в устный экзамен по философии во всех университетах Германии вопросы по Ницше включались непременно. В начале 1910-х годов в университетах Германии, Швейцарии и Австрии диссертации защитили десятки интересующих нас молодых литераторов³. Правомерным представляется вывод о том, что профессиональное изучение Ницше на студенческой скамье считалось и было обязательным пунктом образования.

В центре внимания также всегда были и проблемы *косвенного влияния Ницше*. Этот феномен всегда поражал исследователей: в экспрессионистское десятилетие произведения Ницше влияли на литературу, даже если ни одна строка из его философии не была прочитана, его идеи витали в воздухе, соответствовали духу времени и передавались «посредством осмоса» («durch Osmose»), как выразился В. Паульсен⁴. Такое косвенное влияние на экспрессионистов осуществлялось через третьих лиц и часто из-за границы: ими были немецкие поэты, почитавшие философа, Рихард Демель и Стефан Георге, австрийцы Гофмансталь и Рильке; для Г. Кайзера

¹ *Nietzsche und die deutsche Literatur: In 2 Bd. Hillebrand B. / Hrsg. Bd. 1: Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873—1963. Bd 2: Forschungsergebnisse. Tübingen, 1978.*

² *Mandalka K. August Stramm. Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Herzberg, 1992. S. 93.*

³ *Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. Stuttgart, 1992. S. 600.*

⁴ *Paulsen W. Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Tübingen, 1960. S. 104.*

таким проводником идей Ницше оказался Б. Шоу, для Г. Гейма — Д. Ме-режковский и его роман о Леонардо да Винчи. Но самое мощное косвенное влияние осуществлялось через итальянских футуристов и манифесты Филиппо Томазо Маринетти. Отметим интересную особенность, вытекающую из специфики субкультурной ситуации: через манифесты Маринетти идеи Ницше о сверхчеловеке, прославление жизни и культа Диониса, весь комплекс культурно-критических воззрений имели большее воздействие, чем сами оригиналы.

В апреле 1912 года и в феврале 1913 года в Берлине Маринетти лично выступал с докладами о футуризме. В круге «Штурма» и сам Герварт Вальден приняли его восторженно, хотя реакцию на его появление в Германии нельзя назвать однозначной. Р. Леонгард, например, по поводу его первого выступления довольно неодобрительно высказался, что это «был шум шума ради». Это был настоящий «спектакль материализовавшегося динамизма, этакий Ницше с итальянским темпераментом»¹. Он призывал уничтожить не только синтаксис, но и все библиотеки — из истории мы знаем, что до этого в Германии оставалось совсем недолго. Экспрессионисты не рассмотрели и не осознали сразу опасность деструктивного характера футуристских манифестов. Более того, «штурмовцы» восприняли как сигнал к действию его идеи разрушения конвенциональных языковых средств и занялись их активной пропагандой. Из воспоминаний Нелл Вальден мы узнаем, как «штурмовцы» на открытой машине разъезжали по центру Берлина, разбрасывали листовки с манифестами и выкрикивали: «Eviva Futurista!»²

Что же представляли собой эти манифесты? Их программные пункты словно списаны с Ницше и доведены до крайности. В «Техническом манифесте футуристической литературы» Маринетти призывает: «Давайте смело введем *безобразное* в литературу!»³ Безобразное, оказавшееся столь притягательным для нового, «перспективного видения» экспрессионистов, имеет в истории искусства, как изобразительного, так и словесного, давние традиции: это Грюневальд, Гойя, Вийон; в XIX веке — Рембо, Бодлер, но именно Ницше в «Человеческое, слишком человеческое» формулирует эту идею окончательно и указывает на непродуктивность только красивого. «Красота портит желудок»⁴, — саркастически заявляет он и относит к искусству и сфере безобразного, особо выделяя «искусство безобразной души» («Kunst der häßlichen Seele»).

¹ Leonhard R. Marinetti in Berlin // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten; Freiburg im Breisgau, 1965. S. 124.

² Walden N., Schreyer L. Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Baden-Baden, 1954. S. 15.

³ Marinetti Th. F. Technisches Manifest der futuristischen Literatur // Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909—1938). Stuttgart; Weimar, 1995. S. 27.

⁴ Nietzsche F. Menschliches, Allzumenschliches // N. F. Werke: In 3 Bd. Bd 2. S. 862, 941 ff.

Это и есть начало *эстетики безобразного*, которая в конце XIX и начале XX веков начинает складываться и развиваться во многих вариациях. В экспрессионизме ее можно толковать и в духе Ницше: безобразное как часть общего сущего, как антитеза «непродуктивно красивому»; и в духе футуристско-экспрессионистских лозунгов: безобразное как оружие против ненавистной действительности. Экстремальные случаи использования безобразного как структурного конституирующего элемента лирики мы находим у самых страстных поклонников Ницше Гейма и Бенна. Случаи опосредованного влияния его эстетики через Маринетти прослеживаются в той или иной степени у всего окружения «Штурма». В качестве примера приведем не хрестоматийные стихи из цикла «Morgue» Бенна, за которые его метко окрестили «Medi — zyniker» и которыми обычно иллюстрируется этот провокационно-эпатажный жест экспрессионистов, а отрывок из стихотворения А. Лихтенштейна «Операция»:

Im Sonnenlicht zerreißen Ärzte eine Frau.
Hier klafft der offene rote Leib. Und schweres Blut
Fließt, dunkler Wein, in einen weißen Napf. Recht gut
Sieht man die rosarote Cyste. Bleiern grau

Hängt tief herab der schlaffe Kopf. Der hohle Mund
Wirft Röcheln aus. Hoch ragt das gelblich spitze Kinn.
Der Saal glänzt kühl und freundlich. Eine Pflegerin
Genießt sehr innig sehr viel Wurst im Hintergrund¹.

Крупнейший «черный юморист» экспрессионизма берлинец А. Лихтенштейн, опубликовав в марте 1911 года в «Штурме» знаменитое стихотворение «Сумерки» («Dämmerung»), сразу же оказался в центре литературного авангарда и внимания публики. Хиллер называл его «снобом пустоты, тотального сомнения, бесцельности и нигилизма»². Высказывания самого Лихтенштейна подтверждают его правоту: «Единственное утешение: быть печальным. Когда печаль вырождается в отчаяние, следует стать гротескным. Шутки ради следует жить дальше»³. «Je größer der Dreck, desto heftiger die Sehnsucht» — это высказывание звучит совсем по Маринетти: вызывающе и провокационно.

В «Манифесте» сказано: «Нет никаких образных категорий, которые бы были изысканными, грубыми или вульгарными, преувеличенными или естественными»⁴. Как это реально воплощается в лирике? Новый поэтиче-

¹ Lichtenstein A. Operation // L. A. Dichtungen. Zürich, 1989. S. 54.

² Ibid. S 236.

³ Ibid.

⁴ Marinetti Th. Technisches Manifest der futuristischen Literatur. S. 25.

ский прием, заявленный Лихтенштейном в «Сумерках», базируется на типично экспрессионистской перспективе: квазинейтральной дистанцированности и препарировании действительности с тем, чтобы посмотреть на нее, как Заратустра, свысока и издалека, будто через увеличительную оптику. Он очень точно сформулировал такой вид перспективирования: «Когда учишься смотреть, нужно уметь странно смеяться» («Man muß sonderbar lachen, wenn man sehen lernt»)¹. Лихтенштейна исследователи не причисляют к ницшеанцам, но во всем его «смотрении» на мир прочитываются эстетические взгляды философа.

Со времени публикации первого манифеста Маринетти 20 февраля 1909 года в парижском «Фигаро» до 1913 года появились еще примерно 20 футуристических программ. В 1912 году, когда выставкой футуризма была открыта художественная галерея «Штурма», сам журнал был буквально переполнен программами и воззваниями футуристов, а также реакцией на них, как положительной, так и отрицательной. Например, в № 110 за тот год А. Деблин восхищается живописью футуристов, в № 150, 151 он же резко критикует «футуристическую технику словесного искусства». Но Август Штрамм к этому моменту полностью попал под влияние Маринетти и уничтожил всю свою раннюю лирику, написанную в конвенциональном русле.

Публикация этих манифестов в журнале способствовала косвенной популяризации идей Ницше. Отчетливо прослеживается линия влияния: Ницше — «Технический манифест» Маринетти — синестезия экспрессионизма. Говоря о необходимости «чувственного качества даже для абстрактной правды», Ницше находит поразительный по поэтичности образ: «Denken soll kräftig duften, wie ein Kornfeld am Sommerabend» — «Мышление должно интенсивно пахнуть, как пшеничное поле летним вечером»².

Маринетти, следуя этой необходимости, требует ввести в литературу три обязательных элемента: *шум, вес, запах*³. *Шум* должен манифестировать динамизм предметов, *вес* должен символизировать способность предметов к полету, а *запах* — их способность рассеиваться. Таким образом «мы найдем то, что я называю беспроволочной фантазией» («drahtlose Phantasie»)⁴. Впервые в экспрессионизмоведении К. Л. Шнейдер систематизировал и проанализировал метафорику Гейма, Штадлера и Тракля как «поэзию перестановки чувственных восприятий» («Poesie der vertauschten Sinne»)⁵, которая отнесена к одному из структурных элементов экспрессионистской лирики и нередко является основой «абсолютной метафоры».

¹ Lichtenstein A. Dichtungen. S. 244.

² Nietzsche F. Werke... Bd 2. S. 634.

³ Marinetti Th. Technisches Manifest... S. 26.

⁴ Ibid.

⁵ Schneider K. L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, E. Stadlers. Studien zum Sprachstil des Expressionismus. Heidelberg, 1961. S. 81.

Проблема энтузиазма экспрессионистов по поводу войны как очищения («Purgatorium») также коренится в отношении к ней как к «средству оздоровления» и к ее метафорическому значению во всей системе образов «философии жизни» Ницше. Разрушение получает у него однозначно позитивную оценку как освобождение от «житейской усталости», а война — не только триумфальное уничтожение всего отжившего, авитального, но еще и исполнение самой жизни, ведь жизнь у Ницше — впереднаправленный процесс динамического преодоления. Гейм и Штадлер развивали эти идеи, почерпнув их непосредственно из Ницше. Но большинство литераторов познакомилось с ними через программатику футуризма. Однако в этом пункте она уже явно выходила из сферы искусства в идеологию и бряцала оружием: «Мы хотим восславлять войну, эту единственную гигиену мира — милитаризм, патриотизм, красивые мысли, которые убивают, и презрение к женщине»¹.

«Землетрясение эпохи» застало многих будущих экспрессионистов еще на гимназической скамье. Некоторые прошли с ним весь свой творческий путь, и вместе с процессом взросления происходила коррекция отношения к философу, как это произошло с Бенном, Деблином, Зорге. У А. Деблина, по его словам, «Гельдерлин, Шопенгауэр и Ницше лежали под школьной партой», а в его наследии нашлись даже два сочинения о Ницше². На закате же своего творческого пути он самым серьезным образом обвинял философа в том, что тот вооружил национал-социалистов идеологией, одурманившей целый народ.

Однако большинство поэтов этого периода физически не имело возможности с высоты опыта и зрелого творчества дистанцированно и критически оценивать роль философии Ницше для исторического развития Германии в целом и для становления собственного художественного мировоззрения в частности. К 1950-м — 1960-м годам, когда заканчиваются официальные гонения и вновь возникает потребность осмыслить суть экспрессионизма, в живых остались считанные единицы из сотен его былых представителей. Их «раннее творчество» совпало с господством в Германии идей философа, деструктивность которых на тот момент и в той конкретной исторической ситуации имела характер позитивного жеста. Критическое осмысление Ницше стало возможным лишь для очень немногих.

Среди поэтов-экспрессионистов мы обнаружим очень немногих, кто методично осваивал его наследие. Может быть, только Э. Штадлер и Г. Бенн знали его основательно, а в основном такой последовательностью отличались литературные политики: К. Хиллер, Э. Левенсон, Ф. Пфемферт.

¹ Marinetti Th. Technisches Manifest... S. 26.

² Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche (1902) // Nietzsche und die deutsche Literatur / Hillebrand B. Bd 1. S. 315—330; Nietzsches Morallehre (1903) // Ibid. S. 331—358.

По большей части пути освоения были *интуитивными*, когда из всей философии вынимались отдельные мысли и подходящие куски, как это можно наблюдать в поэзии Г. Гейма. Дневники Г. Гейма, столь часто цитируемые и содержащие всю мировоззренческую и эстетическую позицию поэта, свидетельствуют о его интенсивных занятиях Ницше, которого он причислял к «героям своей юности»¹. Если вспомнить, что «после юности» он прожил пару лет², то можно предположить, что других героев он просто не успел себе придумать. В записной книжке 1911 года он намечает себе список трудов Ницше для изучения: «3) Götzendämmerung 1) II Unzeitgem. Betrachtung. 2) Jenseits von Gut u. Böse 4) Fr. Wissenschaft 5) Ecce homo» — именно в такой последовательности. За 5 лет до этого, в своем первом дневнике 1906 года, он сделал такую запись о Заратустре: «Я читал его и был пленен им, я, который раньше испытывал страх перед этой книгой»³. Ему хотелось вполне в духе Заратустры так перестроить свою жизнь, чтобы хоть один шаг сделать в сторону становления Сверхчеловека; он сетовал на себя за то, что не в состоянии жить единственно возможным для поэта способом — в ницшевском одиночестве души⁴, в «седьмом одиночестве». «Скука, скука, скука. Ничего, ничего, ничего не происходит», — жалуется он⁵. И вдруг, как колокол: «Живите опасно!» — говорит Ницше устами Заратустры⁶. В 1909 году Маринетти своим манифестом «Любовь к опасности» («Wir wollen Liebe zur Gefahr singen»)⁷ делает этот тезис необычайно популярным и известным даже тем, кто не прочел ни строчки из Ницше.

В лирике этого периода мы найдем очень много подтверждений прямолинейного воздействия Ницше. Так, вся поэзия Г. Зака прочитывается как непрекращающийся диалог с поэзией философа. Среди экспрессионистских стихов много восторженных обращений к нему, например, «Гимн Фридриху Ницше» Т. Дойблера или сонет В. Рейнера «Ницше», в котором поэт затрагивает несколько важнейших мотивов философа и, пользуясь экспрессионистским «принципом монтажа», выстраивает ткань стиха практически из одних аллюзий:

Entzündet von den Bergen. Über die Erde

¹ Heym G. Tagebücher. Träume. Briefe. // H. G. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe: In 4 Bd. Hamburg; München, 1960. Bd 3. S. 86.

² Зимой 1912 года Г. Гейм утонул, провалившись под лед, в возрасте 24 лет.

³ Heym G. Tagebücher. S. 44.

⁴ Ibid. S. 169.

⁵ Ibid. S. 138. Запись от 06. 07. 1910.

⁶ Nietzsche F. Werke: In 3 Bd. Bd 2. S. 336.

⁷ Marinetti Th. Manifest des Futurismus // Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912—1934. Mit einer ausführlichen Dokumentation / Hrsg. Demetz P. München; Zürich, 1990. S. 174.

hingewölbt. Musik. Strahlender Morgen Röte.
Apokalyptische Fahrt. Brausend erfüllte Einöde.
Baum, der in Flammen blüht. Meerhafte Gebärde.

Inseln schwärmende in der Brust. Akkord,
baun sich auf die Wälder über der Stirn.
Es leuchtet von innen her, diamantener Firn.
Zeit flichst du um dich! Verzauberst den Ort!

Apostolisches Sein! Magier! Frenetischer Klang.
Goldenes Blut in alpine Nächte verströmt.
Du versinkst in den Sphären, tieferer Schlafgesang.

Feuer zerstört dein Herz. Gekreuzigt über die Welt
du lachst ein letztes Mal! Dunkel stönt
ein Schrei. — Du: rasender Tänzer im Sternen-Feld! ¹

Это не что иное, как парафраз стихотворения Ницше «Огненный знак». Поэт идентифицирует в нем Заратустру с самим философом, как это чаще всего и происходит в интерпретации этой философской поэмы, и преклоняется перед эталонным для всего поколения «апостольским бытием» Великого Одинокого.

П. Больдт в стихотворении «Лирика» (1913) призывает работать над языком, стилем, равняясь на Ницше:

Arbeite und forsiere deinen Stil!
Bete zu Nietzsche! Spanne dich mit Verven
Der Croisset — Christus, Jesus unsrer Nerven².

А ван Годдис, напротив, вполне в активистском духе, провозглашая новый постулат единства людей, призывает свергнуть его с пьедестала:

Nietzsche werde überwunden,
Wir beginnen auszumisten
Aus der Welt die ungesunden
Schrackenlosen Egoisten³.

¹ *Rheiner W. Nietzsche // R. W. Ich bin ein Mensch — ich fürchte mich. Vergessene Verse und Prosa-verseuche. Assenheim, 1986. S. 84.*

² *Boldt P. Die Lyrik // Die Aktion. 3. Jg. 1913. № 36. Sp. 862—863.*

³ *Hoddis J. van. Umschwung // Цит. по: Knapp G. P. Die Literatur des deutschen Expressionismus: Einführung — Bestandsaufnahme — Kritik. München, 1979. S. 50.*

Тем фактом, что Ницше так повлиял своим мышлением и стилем на экспрессионистов, они во многом обязаны посредничеству «Нового клуба» и деятельности его организаторов: активизму Курта Хиллера и «неопатетическим» программам Эрвина Левенсона. Исследователи отмечают, что роль «Нового клуба» как точки кристаллизации раннего экспрессионизма и его роли в формировании экспрессионистской поэтики, благодаря Ницше не в последнюю очередь, до конца не оценена¹. Это очевидно, если судить по докладам в клубе и особенно по выступлениям Э. Левенсона, для которого, как и для его аудитории, самым актуальным являлось понятие «Décadence».

Эта категория, так же как и «переоценка всех ценностей», до самых мелочей опирается на позднего Ницше. 8 ноября 1909 года Левенсон сделал программный доклад «Décadence времени и призыв Нового клуба»², который лег в основу теоретической концепции «Нового пафоса». Весь социальный прагматизм, который стоит в центре этой концепции, вытекает из философии жизни Ницше. Левенсон, следуя за философом, установил целый комплекс симптомов современной «болезни культуры», к которым он относит деградацию немцев в их умении жить полноценной жизнью («Nicht-Leben-Können», «Eulentum der Deutschen»).

«Décadence» как контрпонятие жизни берут на вооружение все литературно-художественные круги как ключевой момент их критики времени и культуры. «Новому клубу» принадлежит исключительная заслуга в популяризации этих идей философа, которые, как мы увидим далее, составили *тематический фундамент экспрессионистской лирики*. Как бы односторонне и неполно, выборочно и пристрастно экспрессионисты ни трактовали философию Ницше, бесспорным остается факт, что многие его мыслительные импульсы и хлесткие критические формулировки времени помогли им сориентироваться и определиться, он сформулировал со всею четкостью философа многие интуитивно воспринимаемые ими веяния эпохи, он помог им осознать свою собственную ситуацию, ее сформулировать и, следовательно, понять. Разумеется, эти идеи были впитаны не в результате систематических занятий философией Ницше. Во многом благодаря посредничеству «Нового клуба» и активной пропагандистской деятельности его организаторов К. Хиллера и Э. Левенсона самые привлекательные для молодых художников и литераторов мысли и высказывания философа становились широко известными, их дискутирование было не только модным веянием, но составляло часть образования интеллигенции

¹ Haberer J. Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main; Bern, 1981. S. 47; Martens G. Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1971. S. 196—198.

² Loewenson E. Die Décadence der Zeit und der «Aufruf» des «Neuen Clubs» // Die Berliner Moderne 1885—1914. Stuttgart, 1993, S. 657—659.

и являлось обязательным пунктом студенческих собраний.

Экспрессионисты оказались первым поколением в Германии, попавшим под магическое влияние Ницше. При этом феномен Ницше для юных литераторов — *непосредственное* духовное переживание и эстетическое событие. Их не разделяет ни время, ни пространство, ни язык, ни что-либо другое. Все они родились, пока он не только был жив (до 1900 года), но и пока он находился в своем творческом пике (до болезни с 1889 года). Триумф его философии в Германии совпадает с годами их университетского образования, когда его труды были программными для всех факультетов гуманитарного цикла, и годами их духовного и художественного становления в условиях формальных и неформальных объединений экспрессионистской субкультуры, которая отстраивала свою программу от его «философии жизни» и понимания искусства «как последней возможности метафизической деятельности». Высказывания типа «идеи Ницше витали в воздухе» и «Ницше — искуситель» в условиях этой субкультуры приобретают буквальное значение.

Но из всего его крайне неупорядоченного и запутанного идейного наследия это поколение впитало только то, что совпадало с его катарсическим типом мышления. Молодые люди поняли его очень лично, очень эмоционально и крайне фрагментарно. Однако такова судьба всех великих умов — всякий спешил заручиться их авторитетом, перетолковывал и приспособливал свои мысли к их идеям. «Экспрессионистский Ницше» — это «популярный Ницше», афористичный и рафинированный в своих риторических структурах, предельно парадоксальный в своем языковом жесте и поэтому необычайно притягательный.

В заключение этого первого приближения к вопросу «Ницше — экспрессионизм» несколько слов о том, как эта проблема представлена в самой на сегодняшний день авторитетной и широко известной работе по литературному экспрессионизму в Германии — монографии С. Виетта и Г.-Г. Кемпера «Экспрессионизм». Достоинствами этой монографии по праву считается ее полиперспективный взгляд на явление и на его источники. Авторы указывают на то, что вся *исходная научно-теоретическая база экспрессионизма* замыкается на имени Ницше: «Если какой-то личности и удалось радикально изменить духовный климат в конце XIX века, то этой личностью был Ницше»¹.

Ядром этой научно-теоретической базы экспрессионизма Виетта и Кемпер считают ницшевский нигилизм, из которого последовательно вытекают проблемы «структурного кризиса Я» или «диссоциации субъекта», сомнения в традиционных формах мышления и системе ценностей.

¹ Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus. München, 1994. S. 134.

Нигилизм Ницше как доминирующее мироощущение начала века

Как не раз уже подчеркивалось, нет ни одного исследования о литературном экспрессионизме, которое бы не указывало на глубокое влияние Ницше на литературу XX века не только в немецкоязычном литературном пространстве, но и общеевропейском. Однако, как отмечает С. Виетта в исследовании о литературном модернизме Германии, история воздействия Ницше «на великий европейский модернизм XX века, которая одновременно является и историей усвоения модернизмом проблемы нигилизма, еще только должна быть написана. На сегодняшний день в наличии имеются лишь фрагменты и осколки этой общей картины»¹. Это высказывание в наибольшей степени касается структурных параллелей, которые вытекают из центральных понятий философа в его трактовке искусства, — *перспективизма* и *артистике*. Они не разработаны в экспрессионизмоведении и лишь упоминаются спорадически в той или иной связи.

Ницше стал инкарнацией уединения и одиночества, которые окрасили всю его философскую поэзию. Изумительным по красоте и мощи примером такого лирического переживания является стихотворение «Одинокий»². Его щемящая тоска и глубина ощущения потери эхом отзывается у Рильке («Осенний день»), Трапля («Осень Одинокого»), Хатцфельда («Осень»)³. Лирическое *Я* обречено на вечное «зимнее странствие»: «Nun stehst du bleich, / Zur Winter-Wanderschaft verflucht» — глупец тот, кто надеется в мире укрыться от зим — «Was bist du Narr / Vor Winters in die Welt entflohn?» Боги покинули землю — человек их вытеснил за ненужностью. Ценности обесценились, смысл утрачен, земля стала зимней, необитаемой. Для Ницше это было очень осознанное *прощание*. Бездомным — *heimatlos* — он стал в смысле потери далекого Божественного государства, оно потеряно навсегда и безвозвратно — «Wer das verlor, / Was du verlorst, macht nirgedns halt». Никто кроме него столь глубоко и страстно не осознал всю трагичность этой потери. Нигилизм стал для него неким живым существом, жутким и многоликим, с которым он имел почти чувственный контакт, которому нашел много определений и дал много имен. Под этими именами, в самых разных конфигурациях дисгармонии и разлада с *Я* и миром, нигилизм вошел в экспрессионистскую лирику и напитал ее ощущением чужести: «Домой вернувшись, дома не находим» («Heim kehr ich und

¹ Vietta S. Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Th. Bernhard. Stuttgart, 1992. S. 123.

² Nietzsche F. Vereinsamt // F. N. Gedichte. Stuttgart, 1996. S.24.

³ «Wohl dem, der jetzt noch — Heimat hat! / Weh dem, der keine Heimat hat!» (F. Nietzsche). «Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. / Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben» (R. M. Rilke). «Berge sind sein und Abende in der klaren Luft, / Die saftigen Früchte und ein letzter Duft / Von späten Rosen / Und die Heimatlosen, / Die auf fremden Straßen ziehn.../ Die bunten Gärten sind sein und der große Wind / Und all die Armen, die jetzt ohne Häuser sind» (A. von Hatzfeld).

finde nicht heim.»)¹; «Ищу я отчизну: растоптан, растерзан, / себя я ищу — и никак не найду («Ich suche die Heimat: zerrissen, zertreten, / Ich suche mich selber und finde mich nicht»)²; «В осколки раскрошен, безумьем отмечен. / Я путник без цели, и я одинок» (« In Scherben zerrieben, zum Irrsinn gezerrt. / Endloser Wanderer, allein»)³.

Б. Хиллебранд, исследовавший *эстетику нигилизма* от романтизма к модернизму, заметил: «Неудивительно, что мы притомились после почти 200 лет нигилизма»⁴. Но если нигилизм романтиков был неким праздничным его началом, то в экспрессионизме царит только послепраздничное настроение опустошенности.

Поначалу это новое мироощущение заметили немногие, и первыми были романтики. Это послание о разрушенном метафизическом горизонте распространилось очень быстро в европейском культурном пространстве, так как оно точно соответствовало сознанию времени. Бывшие идеалы обернулись пустотой, все перестало быть очевидным, зашаталось и закачалось. По мнению исследователей, это потрясение европейского сознания следует четко за французской революцией, породившей первый синдром нигилизма⁵. Задолго до того, как русская литература сделала нигилизм модным, он был в западноевропейском пространстве уже *fait accompli*. Последний бунт нигилизма, по мнению Б. Хиллебранда, был вызван в 1950-е годы книгой Г. Фридриха «Структура современной лирики», в которой автор на примере поэзии Бодлера, Малларме и Рембо обосновал *эстетику негативности* и продемонстрировал, как поэтический принцип отрицания стал стилистическим средством раннего французского модернизма⁶. Но именно Ницше стоит за всем с тех пор, как он открыл это мироощущение: экзистенциальную пустоту, метафизическую скуку «во внепространственном Нигде» («Ortlosigkeit des Nirgends»), эту необжитость и необитаемость, это Ничто. Поразительным образом эти образы сохранили свою притягательную силу на протяжении целого века, хотя мы и «слегка подустали от нигилизма», как выразился Хиллебранд.

Все прогрессивные направления в искусстве нашего века родились из духа нигилизма. Ницше произнес как заклинание: «Бог умер, да здравствует искусство как последняя метафизическая деятельность человеческого духа». И эта формула стала своеобразным паролем и шагом от нигилизма к модернизму. Эстетикой нигилизма, по мнению Б. Хиллебранда,

¹ Ehrenstein A. Heimkehr // E. A. Werke. Bd 4/ 1: Gedichte. O.O., 1997. S. 42.

² Klambund. Ich kehre in meine Heimat zurück // K. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd 1. Lyrik. Balladen. Chansons. Wien, 1930. S. 41.

³ Einstein C. Heimkehr // E. C. Werke. In: 4 Bd. Berlin, 1980. Bd 1: 1908—1918. S. 403.

⁴ Hillebrand B. Ästhetik des Nihilismus. Von der Romantik zum Modernismus. Stuttgart, 1991. S. 37.

⁵ Ibid. S. 3.

⁶ Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jhs. Neuausgabe. Hamburg, 1968.

является одновременно *эстетика перспективизма, релятивизма и негативизма*. С этим невозможно не согласиться, так как без гениального анализа Ницше этого глобального мировосприятия в переломный для Европы момент всякое толкование литературы, этим чувством рожденной, является весьма сомнительным. Все, что в современной литературе есть провокационного, эпатазирующего, неоднозначного, тревожного и дискомфортного — уходит корнями в нигилизм. Поразивший в самое сердце и Бенна, и Т. и Г. Маннов, и Музиля, и Деблина Ницше — этот «огнедышащий Люцифер» («*der luziferische Flammenwerfer*») — воздействовал на них и все юное поколение не только этой грандиозной идеей нигилизма, но и всем тем огромным энергетическим зарядом и творческим потенциалом, настоящим искусом, исходившими из него. Не случайно Бенн в своей эссеистике высказался именно таким образом: «Нигилизм — это чувство счастья» («*Nihilismus ist ein Glücksgefühl*»). В его природе были обнаружены те составляющие элементы, которые и сформировали вокабуляр времени: *пустота, ничто, тщетность, трансцендентная бездомность в мире и в себе самом*. Вся экспрессионистская лирика обитает в зоне впечатлений и переживаний нигилизма.

Эстетика нигилизма стала отправным пунктом *перспективирования*, относительного характера истины и пафоса отрицания, иными словами, всех основополагающих эстетических воззрений экспрессионистского поколения.

Фридрих Ницше стоит, возвышаясь над всеми, за экспрессионизмом во всех жанрах искусства — не только в литературе. Его эстетика «новой оптики жизни» получает дальнейшее развитие у Германа Бара в серии работ под общим названием «О преодолении натурализма» (1895), затем в диссертации В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1906—1908), книге В. Кандинского «О духовном в искусстве» (1910) и статье К. Эдшмида «Экспрессионизм в поэзии» (1918)¹. Квинтэссенция этого философско-эстетического фундамента, выражаясь словами Ницше, заключается ***в потребности художника так деформировать мир, чтобы суметь в нем выжить*** («*Die Umformung der Welt, um es in ihr aushalten zu können*»)². Эта формула философа — ключ к пониманию всех тех мыслительных, а затем и стилистических категорий, которыми оперировали молодые литераторы. Отчуждение в социологическом, антропологическом и теологическом аспектах разрешалось небывалым очуждением искусства. Это был революционный и типично авангардистский ход. Но в экспрессионистском варианте он приобрел еще и особую трагичность.

Молодое поколение поразили уничтожение философом абсолюта

¹ Об этом подробно в следующем разделе.

² *Nietzsche F. Die Unschuld des Werdens. Der Nachlaß. Bd 1. Stuttgart, 1956. S. 82, 195.*

правды и его доводы о субъективности всякого познания. Весь этот комплекс воззрений он определил как *перспективирование, оптику перспектив жизни* («Perspektivität», «Perspektiven-Optik des Lebens»)¹. Именно в этом контексте теоретик экспрессионизма К. Эдшмид определяет все пространство экспрессионистского художника как «фикцию» («Vision»), где реальность, по его мнению, должен создавать только сам художник. Поэты и прозаики подтверждают эту мысль: «Die Welt ist Gegenwart / Nur weil wir sie erdenken» («Мир существует только потому, / что он придуман нами»), — говорит И. Голль². Т. Дойблер добавляет: «Я создает себе мир» («Das Ich schafft sich die Welt»)³. Драматург окончательно ее формулирует: «И правды больше нет у нас» («Wir haben keine Wahrheit mehr»)⁴. Философ же находит этому потрясающее по лаконичности и точности определение: «Олимп иллюзий» («Olymp des Scheines»)⁵.

В «Рождении трагедии» Ницше утверждает, что без такого перспективированного расположения всех вещей человеческое существование было бы невозможно, «так как вся жизнь покоится на видимости, искусстве, ошибочности, оптике, необходимости перспективирования и заблуждения». (...denn alles Leben ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Notwendigkeit des Perspektivischen und des Irrtums)⁶. А в «Человеческое, слишком человеческое» в главе «Когда расставание является необходимым» он поясняет процедуру такого перспективированного рассматривания: «Von dem, was du erkennen und messen willst, mußt du Abschied nehmen, wenigstens auf eine Zeit. Erst wenn du die Stadt verlassen hast, siehst du, wie hoch sich ihre Türme über die Häuser erheben»⁷ — «С тем, что ты хочешь познать и измерить, должен ты расстаться. Только покинув город, можно увидеть, как высоко вздымаются башни над домами». Этот тезис известен со времен русского формализма как процедура «остранения» и со времен театральной революции Б. Брехта как «эффект очуждения» («Verfremdung», «V — Effekt»).

Основными способами перспективирования являются процедуры приближения и удаления, гиперболизирования и дробления, упрощения и редукции до существенного; подчеркивания типичного; приукрашивания и, напротив, обезображивания, элиминирования и расширения толкования — иными словами, весь путь от любой формы преувеличения к суще-

¹ Nietzsche F. Werke: In 3 Bd. / Hrsg. Schlechta K. München, 1966. Bd 2. S. 576.

² Goll Y. // Deutsche Liebeslyrik. Stuttgart, 1982. S. 255.

³ Цит. по: Lohner E. Die Lyrik der Expressionismus // Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, 1956. S. 62.

⁴ Einstein C. Der Snobb // E. C. Werke: In 4 Bd. Berlin, 1980. Bd 1: 1908—1918. S. 23.

⁵ Nietzsche F. Werke. Bd 2. S. 15.

⁶ Ibid. S. 37, 70.

⁷ Nietzsche F. Menschliches, Allzumenschliches // N. F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe: In 15 Bd., (далее в сносках KSA). München, 1980. Bd 2. S. 689.

ственному, что и составляет, в конце концов, суть артистики в понимании Ницше или очуждения, остранения — в нашем. В понятиях артистики и перспективизма философ изложил кардинальный вопрос о соотношении жизни и искусства, искусства как «последней метафизической деятельности», и явился глашатаем нового, эстетического, артистического мировоззрения. Именно это и имел в виду А. Лихтенштейн, когда призывал «странно смеяться, чтобы учиться смотреть».

Термин «перспективизм», или «перспективирование», становится центральным моментом познания жизни. Сама перспектива не претендует на абсолютную истинность и глобальную значимость, она — лишь некий вспомогательный конструкт или инструмент для освоения человеком непостижимой бесконечности, так как «никакой жизни не существует не на основе перспективной оценки и видимости»¹.

Именно в контексте перспективированного видения мира и соответствующей ему экзистенциальной артистики, которые для Ницше манифестируют процесс познания, и возникают мысли и рассуждения философа о чуждом и нечуждом. По его собственному признанию, «сама философия, так, как он ее понимает и проживает, есть добровольная жизнь в леднике горных вершин — поиск всего чуждого и сомнительного в бытии»². Метафорика гор — один из его основных мотивов, так как он позволяет рассматривать жизнь с перспективы птичьего полета и испытывать удовлетворение от того, как много всего ощущается *под собой*: «Кто поднимается на высочайшие горы, тот смеется над всякой трагедией сцены и жизни... Чтобы видеть многое, надо научиться не смотреть на себя: эта суровость необходима каждому, кто восходит в горы... Да! Смотреть вниз на самого себя и даже на свои звезды — лишь это назвал бы я своей вершиной, лишь это осталось для меня моей последней вершиной!»³

Ницше не первый усматривает в чуждом позитивное начало и не первый обращает внимание на диалектическое единство чуждого и нечуждого, известного и неизвестного, привычного и нового. Гегель уже высказался по этому поводу в философии права: «Ich ist in der Welt zuhause, wenn sie es kennt, wenn sie es begriffen hat»⁴ («Я есть у себя дома в мире, когда оно его (мир) знает, когда оно его постигло»). Поэтому рефлексия чужести в философском дискурсе часто начинается именно с него. Одной из главных заслуг экспрессионизма, если таковые искать, и было как раз перенесение этих идей в другой медиум — в сферу искусства. Этот путь

¹ Nietzsche F. Werke. Bd 2. S. 599.

² Idem. // KSA. München, 1988. Bd 6. S. 258.

³ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Пер. К. А. Свасьяна // Н. Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 108, 109.

⁴ Hegel G. W. F. Werke. Bd 3. S. 359, 360.

оказался возможным и хорошо подготовленным благодаря тому, что «философия Ницше была лирической, а лирика — философской»¹. Их виртуозность произрастала из экзистенциальной глубины, а идеалом лирики для Ницше было единство чувства, мысли и артистики. Трактовка артистики не ограничивалась только ее формальной стороной — это была «экзистенциальная артистика». Девиз Ницше «глубоко артистично» («tief artistisch») и непереносимое условие, чтобы во всякой «красивой фикции светила глубина» (im «schönen Anschein» soll «die Tiefe» aufleuchten)², оказались критерием оценки и главным отличием хорошей поэзии от эпигонской продукции («Druckwerk» и «Dreckwerk» — по язвительному замечанию К. Хиллера).

Г. Бенн в своей поздней эссеистике размышлял об артистике Ницше и придавал ей исключительное значение в формировании своей собственной поэтики. Как известно, это «Артистическое евангелие» Г. Бенна подверглось жесточайшей критике, более того, речь шла о преодолении в его творчестве негативного влияния этого Евангелия. В широко известном эссе «Проблемы лирики» он пишет: «Я употребляю слово артистика — его в Германии не особо любят. Посредственный эстет связывает с ним представление о поверхностности, забаве, легкой музе, а также баловстве и отсутствии всякой трансцендентности. На самом же деле это очень серьезное понятие и центральное»³.

Артистика — это попытка искусства внутри общего и распада всех сущностей переживать самое себя как таковую сущность и создать из этого переживания новый стиль; это попытка противопоставить всеобщему нигилизму ценностей новую трансцендентность: трансцендентность творческого желания. «С такой точки зрения понятие артистики охватывает всю проблематику экспрессионизма, абстрактного, анти — гуманистического, атеистического, антиисторического, циклического и проблему «пустого человека» — одним словом, всю проблематику мира выразительности»⁴. Понимание артистики в таком значении, по словам Г. Бенна, «проникло в наше сознание через Ницше, который позаимствовал его во Франции»⁵. И над всем этим грандиозным философским зданием — «его три загадочных слова — *Olymp des Scheines* (Олимп иллюзий). Вот это выражение!»⁶ В этих высказываниях Бенна кристаллизуется и осмысливается влияние философско-эстетических взглядов Ницше на всю поэзию его поко-

¹ Meyer Th. Nietzsche und die Kunst. Tübingen, 1993. S. 118.

² Ibid. S. 116.

³ Benn G. Probleme der Lyrik // B. G. Gesammelte Werke: In 4 Bd. Reden. 4. Aufl. Wiesbaden. 1977. Bd 1: Essays. Vorträge. S. 500.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. S. 501.

ления.

Оно сказывается, прежде всего, в ином взгляде на форму. «Form ist ja das Gedicht», — говорит далее Бенн¹. Для Ницше форма — ставшее осязаемым и видимым *перспективное вторжение в мир*. Это объективированные возможности видения мира. Г. Бенн называет этот эстетический процесс *трансферированием субстанции в форму*. Как и все экспрессионисты, Г. Бенн изъяснял основные идеи Ницше из общего горизонта философского значения и применил их в рамках своей поэтологии, но этот процесс оказался необычайно продуктивным. Он осуществил связь жизни и искусства, а точнее, «философии жизни» с «искусством как последней метафизической деятельностью» посреди всеобщего распада мира. Г. Бенн определяет эту связь как «антропологическое избавление в формальном»². *Антропологический принцип формального* — это некое прасостояние, это творческий принцип духа и это метафизическая деятельность художника. Искусство становится собственной задачей жизни. А деятельность, в понимании Г. Бенна, — это и есть артистика. Ф. Ницше впервые в Германии наполнил это слово смыслом и зарядом, он и есть «самый великий артист немецкого языка»³. Поэт считает философа основоположником новой теории искусства Германии, нового артистического стиля и исходит из его утверждения в «Рождении трагедии», что только как эстетический феномен существование и мир могут быть извечно оправданы. Бог умер и «на место религии пришло искусство. На фоне общеевропейского нигилизма я не вижу другой трансцендентности, кроме трансцендентности творческого желания»⁴.

Во многих аспектах традиционное понимание поэтики и артистики совпадают, но артистика — более широкое понятие вследствие того, что сам Ницше придал ей философскую глубину, рассматривая ее как экзистенциальную величину. Поэтика в ее традиционном понимании — категория стиля, но поскольку сам экспрессионизм выходил за рамки только и просто стиля, то он нуждался в категориях, которые отражали бы всю его систему эстетического отношения к действительности. Понятие «экзистенциальной артистики» в отношении экспрессионизма представляется вполне приемлемым. Вслед за Ницше и Бенном мы понимаем артистику как многообразие перспективирования, т.е. смотрения на явление, лицо или предмет с намерением их остранения для постижения существенного. Ф. Мартини в своей известной интерпретации прозы от Ницше до Бенна называет такое перспективирование «интенцией». По мнению Мартини,

¹ Ibid. S. 507, 508.

² *Idem.* Lebensweg eines Intellektualisten // B. G. Werke. Bd 4. S. 66.

³ *Idem.* Franzosen // B. G. Werke. Bd 1. S. 328.

⁴ *Idem.* Fanatismus zur Transzendenz // B. G. Werke. Bd 4. S. 235.

никому до Ницше не удавалось испытать такой радости «от способности языка к игре» и никто до него не осмеливался «ценить такую игру как смысл самой себя и одновременно как средство познания»¹.

В экспрессионистской лирике такими *средствами языковой игры и познания* одновременно с формальной точки зрения становятся стилистические фигуры персонификации и овеществления, гипербола и динамизация, синекдоха, цинизм и провокация, контраст и депоэтизация, гротеск, ирония, пародия. Характерной особенностью экспрессионизма является использование в качестве такого средства познания поэтической продукции «эстетики безобразного» — радикального остранения изображаемой действительности в целях ее постижения. Ницше, как мы помним, указывал на «непродуктивность только красивого» и виталистический характер безобразного, что давало экспрессионистам мощный творческий импульс и соответствовало их мироощущению. Кульминацией деконструкции явилась рассыпанная структура и ее превращение в текстуру от языкового эксперимента «Штурма» до абсурдистской поэзии дадаистов.

Разумеется, эти способы перпективирования не являются исключительно заслугой экспрессионизма, а представляют собой «формы литературной деконструкции»², которые свойственны всему модернизму. Более того, такие «формы деконструкции», как пародия, сатира, ирония, эстетика безобразного, фрагментирование, известны уже со времен античной литературы, а сами термины сложились в античной философии и риторике. Вновь возникает вопрос: в чем заключается современная, модернистская функция этих форм и что составляет их специфику именно в экспрессионизме? Литературный модернизм посредством специфического их деконструктивного использования «конструирует» модернистский литературный текст. Процедура ироничной, сатирической, пародийной или фрагментной деконструкции порождает новую форму литературного текста и тем самым обращает деконструктивный момент в конструктивный. В этой позитивности деконструктивного жеста заключается особенность экспрессионистского нигилизма. Известно, что в литературоведении такие нигилистские характеристики современной литературы со времен романтизма ошибочно понимались только как «злонамеренное разрушение смысла, истины и всякого порядка»³. Даже сам Кафка называл экспрессионистов из-за стихов в «Сумерках человечества» «разрушителями языка» и считал

¹ Martini F. Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart, 1956. S. 11, 31.

² Vietta S. Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart, 1992. S. 192.

³ Ibid. S. 196.

это «тяжким проступком»¹. Именно с таких позиций и рассуждают те, кто утверждает, что экспрессионизм был монолитен лишь на стадии разрушения старого — на стадии Льва, но рассыпался, как только пришло время созидания нового и время быть Ребенком. В экспрессионизме, как ни в каком другом художественном направлении рубежа веков, реализована эта «необходимость так деформировать мир, чтобы суметь в нем выжить», а это, безусловно, конструктивная интенция. Из состояния такой тотальной чужести, в которое погрузился лирик-экспрессионист, спастись можно было лишь радикальными способами. Все субверсивные стратегии экспрессионистов, принявшие различные профили чужести, направлены в конечном итоге на выживание.

Конечно же, достаточно свидетельств и обратной реакции, рядом с Ницше-пафосом присутствует и сатира на него. Некоторые из этого поколения, пройдя определенный путь его осмысления, пришли к его критике (ван Годдис, Зорге, Деблин), которая к 1920-м годам заметно обострилась, а в устах умнейшего и саркастичного Карла Крауса зазвучала необычайно зло. Он обвинил немецких литераторов в «литературной чуме», которой они обязаны «своему врачу» и высмеивал литераторов-эпигонов, плывущих в его фарватере. По его мнению, это был настоящий «культурный синдром», а в «переоценке ценностей» он видел «фабрикацию новых фикций». Ницше, как он выразился, «накликал болезнь», создав свое Зазеркалье — «по ту сторону добра и зла» и написал по этому поводу весьма ядовитое стихотворение:

Wie heiter und lustig und insgeheim,
Wie viel geheißen und frustra!
Und das Ergebnis ist dieser Reim,
denn das versprach Zarathustra².

Рифма *frustra* — *Zarathustra* очень язвительна, а глагол «обещал» — довольно ироничный сигнал, намекающий на то, что все послания Заратустры — только пустые обещания.

Заканчивая этот экскурс, еще раз подчеркнем уникальность влияния философа на литературу этого поколения. По мнению В. Паульсена, «нет ни единого экспрессиониста, который когда-нибудь — чаще в юности — не прошел бы через школу Ницше»³. Он был для них и «великим инспиратором» и «великим искушителем». Верно, что только для очень немногих

¹ Цит. по: Giese P. Ch. Interpretationshilfen. Lyrik des Expressionismus. Stuttgart, Dresden, 1993. S. 25.

² Цит. по: Th. Meyer. Nietzsche und die Kunst. S. 265, 266.

³ Paulsen W. Deutsche Literatur des Expressionismus. Bonn; Frankfurt / Main; New York, 1983. S. 29.

из них встреча с Ницше стала судьбой. Однако же с В. Паульсеном трудно полностью согласиться, когда тот приходит к выводу, что большинству из молодых литераторов он лишь «пощекотал нервы»¹. Действительно, в экспрессионизме представлен только популярный Ницше, частичный Ницше. Его поняли не как «антигражданина» космического масштаба, а очень субъективно и эмоционально. Его послание было очень виталистичным, и оно встроилось в общеевропейское настроение, когда человек вдруг ощутил в своих руках мир как мертвую систему. Поэтому послание это в лице молодых литераторов нашло благодарную и хорошо подготовленную аудиторию. Ницше явился как буря и слился со всеми прочими бурями, которыми так богато оказалось начало века. Но его уничтожающая критика культуры и общества была воспринята молодыми литераторами, как правило, опосредованно.

Глава 4. Отчуждение и очуждение в эстетическом дискурсе рубежа веков

Дальнейший эстетический процесс трансферирования субстанции в форму или претворение «философии жизни» в «искусство как последнюю метафизическую деятельность» происходят в конце XIX и начале XX века в умах и трудах крупнейших творческих личностей Германии.

Из событий внешнего порядка, коренным образом повлиявших на формирование мировоззрения и эстетических взглядов молодых поэтов, остановимся более подробно на трех, которые наиболее очевидно связаны с потерей трансцендентности, размыванием и полным разрушением традиционной картины мира и кардинальной сменой общественной действительности — иными словами, со всем тем, что составляет некий *тематический фундамент* литературного экспрессионизма. Эти три фактора, повлекшие за собою всеохватывающий кризис сознания в начале века, Г. Балль сформулировал в 1916 году в докладе о Василии Кандинском: «Существуют три вещи, которые потрясли до основания искусство сегодняшних дней, придали ему новое лицо и отправили его в новый грандиозный полет: свершившееся в критической философии обезбожествление мира; расщепление атома в науке и невероятное скопление и расслоение населения в сегодняшней Европе»².

Открытие философом Ницше относительности познания потрясло до основания все представления о мире: «...daß ich verbannt sei / von aller Wahrheit!» («и изгнан я / из всякой правды!»)³. Универсальность теории относительности Эйнштейна вывела и взгляд художника за рамки при-

¹ Ibid. S. 51.

² Ball H. Kandinsky // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910—1920. Mit Einleitung und Kommentaren / Hrsg. Anz Th., Stark M. Stuttgart, 1982. S. 124—127.

³ Nietzsche F. Nur Narr! Nur Dichter! // N. F. Gedichte. Stuttgart, 1996. S. 82.

ближенного к природе подражания. Этот взгляд обратился на структуры и системы, которые до сих пор были сокрыты от глаза. Художник отказался от привычного смотрения на предмет и от его стандартного видения. Открытия в атомной физике произвели глубокое впечатление на художников: В. Кандинский — один из ведущих теоретиков экспрессионизма в живописи и основатель «Синего всадника» — пришел в восторг от деления атома. Распад атома стал ему казаться распадом мира; все последние оплоты пали, не осталось ничего прочного и неделимого. Все стало ненадежным, нежестким, зыбким, все зашаталось. «Открытие электронов привнесло странное вибрирование во все поверхности, линии, формы. Предметы изменили свой облик, свой вес...»¹, — так Г. Балль сформулировал это новое видение художника. В упомянутом докладе о В. Кандинском он очень точно сформулировал поразительное ощущение уходящей из-под ног реальности, относительности всего, а также особенности этого нового «странного», как у Лихтенштейна, взгляда на предмет или явление, не способного на них сфокусироваться по причине их диффузности.

Выдержки из этого доклада часто цитируются, так как в нем зафиксировано настроение не только экспрессионизма, но и всего начинающегося века: «Бог умер. Мир раскололся. Я — динамит. Всемирная история разломилась на две части. Есть время впереди меня. И время после меня. Религия, наука, мораль — феномены, которые возникли из состояния страха примитивных народов. Время разламывается. Тысячелетняя история разлетается на куски. Нет больше опор и колонн, нет фундаментов, которые бы не были взорваны. Церкви стали воздушными замками. Убеждения — предрассудками. Больше нет перспективы в мире морали. Верх стал низом, низ — верхом. Обесценивание всех ценностей состоялось. Христианство получило удар. В принципах логики, центра, единства и разума были усмотрены постулаты жаждущей власти теологии. Смысл мира исчез... Разразился хаос. Началось столпотворение. Мир явился как слепое противостояние сбросивших оковы сил. Человек потерял свое небесное лицо, стал материей, случаем, конгломератом, животным, сумасшедшим продуктом отрывочных и вздрагивающих мыслей. Человек потерял свое особое положение, отведенное ему разумом. Он стал частицей природы... Революция против Бога и всех его созданий состоялась. Результатом стало освобождение демонов и сил природы»².

Эта речь во всех своих положениях отталкивается от взглядов усомнившегося в истинности познания Ф. Ницше. В «Ессе homo» главу «Почему я являюсь роком» философ начинает высказыванием: «Я не человек,

¹ Ball H. Kandinsky. S. 124.

² Ibid.

я динамит»¹. Этим динамитом взорваны время, пространство, мораль, религия, наука и, естественно, искусство. Экспрессионистские лирики воспринимают этот процесс растворения жестких границ еще и чисто социологически — как феномен дезориентации. Он непосредственно касается их жизненного пространства — Города, в котором отчетливее всего «верх стал низом, а низ — верхом». Так же, как и философию Ницше, все достижения науки и техники они воспринимали очень лично и примеряли на себя. Предметный мир как единственно существующий разрушился и для поэтов. Все мыслительные процессы XX века проистекали не в опоре на предмет, а внутри некоторых фикциональных механизмов, не поддающихся зрительному восприятию. Но если изобразительное искусство стало развиваться по направлению к беспредметности², то поэзия это новое «смотрение на мир» не могла воплотить столь же радикально, так как беспредметность противоречит номинативной функции слова. Все попытки языкового эксперимента в круге «Штурма» (А. Штрамм, Л. Шрейер, Р. Блюмнер) только подтвердили тщетность сделать поэзию беспредметной.

В поэзии современная эстетика укоренялась не через беспредметность или абстрактность, как в живописи, а путем, который Гуго фон Гофмансталь охарактеризовал еще в связи с поэзией романтика Новалиса: «Чудеснейшими поэтическими строками являются те, которые в описательных категориях со всей *физической* определенностью и четкостью представляют нечто *психически* невозможное; это истинные творения посредством слова»³. Гофмансталь в нескольких словах сформулировал всю поэтическую программу: «Из поэзии в жизнь не ведет прямая дорога, а из жизни нет ее в поэзию»⁴. Его выступление «Поэзия и жизнь», в котором в очень компактной форме отражены основные эстетические воззрения новой литературы, было хорошо известно экспрессионистам. Кризис сознания и языковой скепсис рубежа веков наиболее последовательно и адекватно воплотились в его «Письме лорда Чандоса» (1902) — ключевом тексте раннего модернизма, четко проартикулировавшем новое качество человека, «утратившего в современном мире способность связно мыслить и говорить о чем бы то ни было»⁵. И в литературе, и в живописи начала века утрата или размывания единой, организующей мир перспективы, связно-

¹ Nietzsche F. Warum ich ein Schicksal bin // N. F. Ecce homo. Werke. In: 3 Bd. / Hrsg. Schlechta K. München, 1966. Bd 2. S. 1152.

² Свой личный экспрессионизм к 1910 году В. Кандинский уже пережил и написал первую абстрактную акварель, с которой история искусства начинает отсчет времени в абстрактной живописи.

³ Hofmannsthal H. von. Poesie und Leben // H. v. H. Gesammelte Werke. Frankfurt/Main, 1956. Prosa I. S. 263.

⁴ Ibid.

⁵ Hofmannsthal H. von. Ein Brief «Lord Chandos» // H. v. H. Gesammelte Werke. Frankfurt/Main, 1951. Prosa II. S. 12—13.

сти и связи с реальной действительностью стояли на повестке дня всех эстетических дискуссий. Речь все время шла о неких картинах, которые никогда не представляли перед человеческим взором как реальные.

Впоследствии основным признаком экспрессионистской эстетики стали считать «тенденцию к дереализации», как это сформулировал К. Эйкман, известный своими работами по «эстетике безобразного»¹. Новые образы, возникающие в результате этой тенденции, далеко выходят за границы тех метафорических возможностей, которыми язык поэзии располагал на протяжении всей истории литературы. Было ли это «разрушением языка», которое с языкового эксперимента «Штурма» автоматически переносится на всю лирику экспрессионизма — вопрос спорный, но то, что языковое новаторство неопровержимо коренится в новой эстетике, признается даже теми из литературоведов, кто считает, что экспрессионизм «не постичь с помощью чисто формальных и языковых категорий»².

Г. Бенн в эссе 1933 года «Экспрессионизм» снимает с экспрессионизма все обвинения в «отсутствии эстетической позитивности». Ведь он — «это полное соответствие в области эстетического современной физике с ее абстрактными интерпретациями миров, *экспрессивная параллель не-евклидовой математике*, которая покинула классический мир пространства последних двух тысяч лет в пользу *нереальных пространств*»³. Этот уход экспрессионизма от «реалистичной реальности» Бенн оценивает как исторический поворот в дальнейшем развитии всего мирового искусства.

Так же как и «коренной семантический ремонт языка», эстетика экспрессионизма созрела еще в XIX веке, а XX век ее лишь радикализировал и окончательно сформулировал. Традиционно заслуга изложения эстетической концепции нового искусства приписывается Вильгельму Вorrингеру, который нашумевшей книгой «Абстракция и вчувствование» (1908) решительно выступил против банальных теорий подражания природе. Бесспорно, его работа имела исключительно большое значение для экспрессионистских эстетических взглядов, но справедливости ради следует начинать с Германа Бара и его оставшегося незамеченным доклада по поводу художественной выставки сецессионистов в венском Доме художников в 1894 году. Доклад называется «Красные деревья» и посвящен одноименной картине Людвига фон Гофмана⁴.

Тогда еще никто не мог предположить, что этот небольшой отчет о выставке предвосхитил всю экспрессионистскую эстетику. В цветовой передаче и колорите этой картины Бар увидел художественную проблему. Из

¹ Eykman Ch. Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik G. Heyms, G. Trakls und G. Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. 2. erw. Aufl. Bonn, 1969. S. 52.

² Paulsen W. Deutsche Literatur des Expressionismus. Bonn, 1983. S. 42.

³ Benn G. Expressionismus // B. G. Werke. Bd 1: Essays. Reden. Vorträge. S. 250, 251.

⁴ Bahr H. Rothe Bäume // B. H. Zur Überwindung des Naturalismus. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1968. S. 173—175.

всей выставки он выделил одну лишь ее — и его необычайная прозорливость поразительна.

Доклад отличается строгой логической последовательностью мыслей в ответе на вопрос, *можно ли рисовать красные деревья?* «Люди говорят мне: Нет, Вы только посмотрите, это невозможно. Людвига фон Гофмана Вы не можете хвалить. Он рисует красные деревья, и ни один человек не смыслит в этом ничего. Всему же есть предел.

А я хочу сказать, что красные деревья рисовать можно, так как это не противоречит ни законам, ни обычаям искусства. А почему нельзя? Так как они нереальны — скажут люди — они должны быть коричневыми. Нельзя рисовать то, чего нет, то есть то, чего нам не дают наши физические чувства. Художественное должно быть привязано к реальному... люди хотят натурализма, но художник — не копировальщик»¹.

Далее Г. Бар шаг за шагом, очень методично, убедительно и без малейшей агрессивности, которая будет свойственна через 15 лет эстетической программатике экспрессионизма, объясняет зрителю и читателю, почему художник мог увидеть и изобразить деревья красными. В отличие от всех авторов будущих футуристских, экспрессионистских и дадаистских манифестов, он делает ставку не на пафос и языковой экстаз, а совершает трезвые, логические, мыслительные шаги.

Публика восприняла картину как вызов, художественные вкусы были оскорблены этим кричащим несовпадением между произведением искусства и автоматизированными механизмами восприятия и зрительской инерцией. В объяснении этого феномена Г. Бар излагает будущую основополагающую максиму экспрессионизма: «не подтверждение принципа познания в искусстве, мимезис его посредством мощного чувственного воздействия, но скорее атака против этого мимезиса»². Этим тезисом вся теория полностью освобождается от всех образцов созерцания в реалистической и натуралистической традиции и предлагает альтернативной современной эстетике соответствующие и приемлемые понятия.

В цитируемой книге «Преодоление натурализма» содержится одна из магических формул модернизма, которую Г. Бар позаимствовал у Э. Маха³ и прокомментировал: «Das Ich ist unrettbar» («Я не подлежит спасению»)⁴.

Г. Бар нашел у Э. Маха то, что его мучило, а именно, что «Я спасе-

¹ Ibid. S. 173.

² Ibid. S. 175.

³ Профессор экспериментальной физики Пражского университета с 1867 по 1895 год Э. Мах находился уже в зените славы, когда в 1895 году возглавил новую кафедру «философии, особо истории и теории индуктивных наук» Венского университета.

⁴ Mach E. Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Darmstadt, 1987. S. 20; Bahr H. Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften. 1887—1904. Stuttgart, 1968. S. 192.

нию не подлежит. Это только имя. Это только иллюзия... Это только приказание, в котором мы нуждаемся практически, чтобы упорядочить наши представления»¹. Г. Бар исходит из выводов Э. Маха, что «не *Я* является первичным, а элементы (восприятия)»². «Цвета, звуки, температура, давление, пространство, время и т.д. связаны между собою, а уже к ним привязаны настроения, чувства, воля»³. Эти элементы и образуют *Я* и заставляют Г. Бара признать, что «элементом нашей жизни является не истина, а иллюзия»⁴. В этих размышлениях он подтверждает мысль Ницше, что *Я* — это эстетическая перспектива смотрения и видения.

Современники колебались в своих оценках Бара между восхищением и отторжением, а сегодня он вовсе забыт, так же как и все венское влияние на формирование немецкого экспрессионизма вообще. Между тем Вена 1890-х годов с ее многочисленными литературными кафе и кабаре уже сформировалась как крупный центр активности поэтической молодежи. Артур Шницлер и Гуго фон Гофмансталь сыграли для нее в Cafe Griensteidl ту же консолидирующую и направляющую роль, что два десятилетия спустя Хиллер и Левенсон в «Новом клубе». В Вене 1895 года и появляется книга Г. Бара «Преодоление натурализма», значение которой в предвидении общего развития и направления искусства, в проведении водораздела между закончившейся классической эпохой и начавшейся модернистской, прошло мимо сознания современников.

В трактовке «красных деревьев» Г. Бар сформулировал важнейший момент сдвига, происшедший в художественном сознании на рубеже веков: «Красные деревья — сигналы одиноких, отдельных от чувственных восприятий и самодостаточных душ, которые рядом со своим внутренним наполненным и богатым миром воспринимают внешний мир как убогий, бедный и ущербный»⁵.

Никому не пришло в голову перекинуть тогда мост между «красными деревьями» и работой Г. Бара 1919 года «Экспрессионизм», хотя в обеих был сформулирован основополагающий принцип современной, неконвенциональной и немиметической более живописи и фундаментальное мироощущение поколения — *Я перестало чувствовать себя в мире как дома*. На это обратили внимание только современные исследователи, пришедшие к выводу, что эстетика новой неклассической эпохи была подготовлена XIX веком⁶.

Таким образом, центральный тезис новой эстетики В. Воррингера,

¹ Bahr H. S. 190.

² Mach E. S. 19.

³ Ibid. S. 1.

⁴ Bahr H. S. 190.

⁵ Ibid. S. 175.

⁶ Žmegač V. Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende. Wien; Köln; Weimar, 1993. S. 218.

который в 1908 году произвел эффект разорвавшейся бомбы, был уже высказан Г. Баром. Но заслуга В. Воррингера в том, что он сумел внедрить этот тезис в сознание нового века и нашел ему окончательные формулировки. «Естественно красивое ни в коем случае не может рассматриваться неизменным условием художественного произведения»¹, — говорит В. Воррингер. Хотя связь и близость с природой для многих эпох в искусстве были решающим моментом, «исходить нужно из того, что произведения искусства вовсе необязательно должны нуждаться в этой связи»². В. Воррингер поясняет этот феномен, и его объяснение очень напоминает логику Г. Бара. Потребности человека во «вчувствовании» («Einfühlung») и в духовной идентификации на другом полюсе восприятия искусства противостоит потребность в абстракции. Это такая потребность, которая характеризуется более или менее радикальным удалением от привычной реальности и всех модусов смотрения, закрепленных в опыте. «Чем меньше человечество в силу своего духовного опыта доверяет явлениям внешнего мира, и чем меньше оно дружит с ними, тем могущественнее динамика, из которой проистекает потребность в высшей абстрактной красоте»³.

Этим высказыванием он полностью отрицает всегда считавшуюся необходимой миметическую природу образа. В эстетике В. Воррингера дефинитивно закреплено новое ощущение *Я* в мире, и эта найденная им формула становится широко известной: «Эстетическое наслаждение есть объективированное самонаслаждение» («Ästhetischer Genuß ist objektivierter Selbstgenuß»). Этим высказыванием подчеркнуто, что «процесс вчувствования» представляет собою, в конечном итоге, процесс самоутверждения и волю к деятельности. В своих рассуждениях В. Воррингер практически повторяет идеи Ницше об искусстве «как наивысшей задаче жизни» и «последней возможности метафизической деятельности», так как в его понимании «все эстетическое наслаждение, а возможно, и вообще все человеческое восприятие счастья сводится к внутренней потребности самовыражения как проявления глубочайшей своей и конечной сущности»⁴. Необыкновенная творческая активность экспрессионистского поколения и весь литературный урожай полутора десятков лет и есть эти «объективированные» знаки новой системы мировидения.

Теоретики экспрессионизма продолжили эту эстетическую эстафету. Среди всех глобальных интеллектуальных проектов этого времени отметим лишь три, в которых идеи Ницше, Бара и Воррингера отфильтровались и оформились в наиболее последовательном виде и имели определенные последствия для ментального сдвига рубежа эпох: это взгляды Ка-

¹ Worringер W. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München, 1959. S.35.

² Ibid.

³ Ibid. S. 51, 52.

⁴ Ibid.

зимира Эдшмида, Курта Пинтуса и Василия Кандинского.

Три важнейших текста В. Кандинского: «О духовном в искусстве», «К вопросу о форме» и «Кельнский доклад», излагающие его философско-эстетическую концепцию, подытоживают мысли, многие из которых появились задолго до этого — автономия искусства, необходимость и глубинность художественной воли, «вчувствование» — и носились в воздухе. Однако это не умаляет оригинальности и значимости теоретических работ художника. В них прослеживается его личный путь к абстракции как воплощение глобального процесса смены всех координат искусства.

Из мемуаров Кандинского «Ступени» узнаем о четырех событиях, имевших решающее значение для его отказа от предметной живописи: картина Моне, опера Вагнера, расщепление атома и одно случайное событие в повседневной жизни. Уже в одном этом наборе факторов отчетливо представлено это чисто модернистское пересечение «быта со всемирностью». Два первых оставили печать на всей его жизни. Картиной Моне, столь сильно его впечатлившей, был «Сток сена», который он увидел в 1895 году в Москве на выставке импрессионистов. Вначале Кандинский был раздражен тем, что картина так «нечетко» написана и что ему пришлось выяснять по каталогу, какой же предмет на ней изображен. Но потом он был зачарован силой красок: «Живопись приобрела сказочную силу и великолепие». Кандинский был буквально потрясен тем, что предмет как необходимый элемент картины был «незаметно дескридирован». Примерно в то же время постановка «Лоэнгрина» убедила его в том, что «живопись располагает такими же точно силами, как музыка, и способна их развить»¹. Но еще большую роль для его творческого развития сыграла позже его дружба с Арнольдом Шенбергом, чья атональная музыка обнаруживает ряд параллелей с абстрактным искусством.

Свое волнение по поводу расщепления атома он определил так: «Все стало ненадежным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень растаял передо мною в воздухе»². Но окончательно вера в священную неприкосновенность предмета была поколеблена простой случайностью, которая передана им с такой достоверностью, что впоследствии эта история стала знаменитой: «То было время наступающих сумерек. Я пришел домой, еще рассеянный и мысленно погруженный в сделанную работу, как внезапно увидел неописуемо прекрасную картину. Сначала я оторопел, затем быстро подошел к этой загадочной картине, на которой не увидел ничего, кроме форм и красок, и содержания которой невозможно было понять. Я тотчас нашел ключ к этой разгадке: это была написанная мною картина, которая стояла на боку, прислоненная к стене»³.

¹ Лакост М. К. Кандинский. М., 1995. С. 57.

² Kandinsky W. Rückblicke // K. W. Die gesammelten Schriften. Bern, 1980. Bd 1. S. 38.

³ Ibid.

Кандинский извлек из происшедшего недвусмысленный вывод: «Теперь я точно знал, что предмет вреден моим картинам»¹.

Этому открытию, как утверждают иные биографы В. Кандинского, способствовало сочинение В. Воррингера «Абстракция и вчувствование». Но М. Лакост считает столь прямую связь хронологически маловероятной. Но дело, конечно, не в факте чтения художником этого труда по эстетике как таковом. Взгляды обоих развивались параллельно и пересеклись в ощущении новой эпохи как эпохи противостояния классическому натурализму. Ведь успех книги Воррингера у экспрессионистов был для самого автора большой неожиданностью, он писал не для них и не о них: предмет его интереса была, прежде всего, готика и начало станковой живописи в Германии. Но его типологический подход оказался на самом пике философской и эстетической мысли начала века. Он черпал свои аналогии из египетского, микенского и доклассического искусства. Такие перемещения из одной культурной эпохи в другую и помогли ему сформулировать совершенно революционный *принцип биполярности в искусстве*: во все эпохи и во всех формах проявления искусство было одновременно реалистическим и абстрактным. Оно всегда хранило в себе классические и неклассические черты, так как, изображая хаос, оно продолжало жаждать гармонии. Кандинский к 1910 году окончательно в этом утвердился и написал: «Формы воплощения, исторгнутые духом из кладовой природы, легко поддаются упорядочению между двумя полюсами. Эти два полюса таковы: 1. великая абстракция; 2. великая реалистика. Эти два полюса открывают два пути, которые, в конечном счете, ведут к одной цели. Между двумя этими полюсами располагается множество комбинаций разных созвучий абстрактного с реалистическим. Эти два элемента всегда имелись в искусстве...»².

Стоит ли удивляться, что каждый исследователь немецкой культуры постоянно сталкивается с «переключкой» между барокко и экспрессионизмом³, экспрессионизмом и югендстилем⁴, с непосредственным обращением экспрессионистов к опыту романтиков. Если проанализировать тематику докторских диссертаций экспрессионистов, то приходится констатировать, что по образованию они были «классиками»: готика, барокко, немецкий романтизм — Арним, Brentano, Новалис — как темы диссертаций представлены наиболее широко. Но именно эта молодежь, воспитанная и образованная на искусстве классическом, буквально проломилась в новую культурную эпоху хаоса, сохранив, однако, внутреннюю потребность в

¹ Ibid.

² Кандинский В. К вопросу о форме // Синий всадник. М., 1996. С. 54, 55.

³ Luther G. Barocker Expressionismus? Zur Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik. The Hague; Paris, 1969.

⁴ Fritz H. Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels. Stuttgart, 1969. Jost D. Literarischer Jugendstil. Stuttgart, 1969.

классике. Именно здесь, на наш взгляд, кроется глубинная причина того явления, которое продекларировано всем экспрессионизмоведением: отсутствие стилистического единства. Этот факт вряд ли следует считать открытием современного литературоведения: ведь Г. Э. Якоб написал об этом уже в предисловии своей антологии «Стихи живущих» в 1924 году. Он назвал это качество «отсутствием внутренней одновременности»: одни все еще объяснялись бодлеровскими образами большого города, а других уже сотрясали пацифистские и социально-утопические надежды.

«Поэтическому зародышу этого времени явно не хватало инкубационного периода»¹.

С этих позиций мы и будем в дальнейшем рассматривать мировоззренческое и языковое балансирование экспрессионистского лирика между полюсами жесткого миропорядка и его отсутствием, между «вечными темами» и типично экспрессионистскими «черными мотивами», между конвенциональной формой и ее размыванием.

Программатика литературного экспрессионизма, как уже не раз отмечалось, редко предвосхищала события — «только непродуктивные предпосылают теорию делу»², — она их фиксировала и поэтому как бы несколько запаздывала. Статья К. Эдшмида 1918 года «Экспрессионизм в поэзии» вооружила литераторов эффектной дефиницией, определившей их художественное, а, следовательно, и жизненное пространство: «So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision»³.

«Так все пространство экспрессионистского художника становится фикцией. Реальность должна создаваться нами. Смысл предмета должен быть раскопан. Нельзя довольствоваться фактом зафиксированным и кажущимся достоверным. Картина мира должна быть отображена в чистом и неискаженном виде. И таковая имеется только в нас самих...»⁴.

Эдшмид формулирует назначение экспрессионистского художника, которое неустанно цитируется до сегодняшнего дня как важнейшая особенность мировидения новой культурной эпохи: «Он не видит, он смотрит. Он не изображает, он проживает. Он не передает смысл, он его формирует. Он не берет, он ищет»⁵.

Таким образом, художник имеет дело не с цепочкой предметов и явлений: «фабрик, домов, болезней, продажных женщин, крика и голода». На самом деле имеется только «фикция всего этого».

«Все реальные факты имеют значение только в той степени, в какой рука художника, проникающая через них, способна ухватить все то, что

¹ *Verse der Lebenden*, S. 5,6.

² *Edschmid K. Expressionismus in der Dichtung // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910—1920. Stuttgart, 1982. S. 45.*

³ *Ibid.* S. 46.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

стоит за ними»¹.

Взгляды К. Эдшмида — перенесение «жизненной философии» Ницше на экспрессионистскую почву: философом определено все жизненное и эстетическое пространство художника — «между святыми и продажными женщинами, между Богом и миром», между изысканным и низким:

Tanzen wir gleich Troubadouren
Zwischen Heiligen und Huren,
Zwischen Gott und Welt den Tanz!

Пляшем мы, как трубадуры,
В нас ужились две натуры —
Блуд и святость, мир и Бог!²

«Художник видит человеческое в продажных женщинах, божественное — в фабриках. Он встраивает единичное явление в великое, которое и составляет мир... Все смыкается с вечностью... Вот он мир. И было бы бессмысленно повторять его. В этом кроется новое и неслыханное по отношению к предыдущим эпохам. Здесь заканчивается буржуазное видение мира.

Должна быть создана новая картина мира, которая бы более не имела отношения к той, что представлена опытным восприятием натуралиста, или к той, что представлена раздробленным пространством импрессионистов. Она должна быть намного проще и подлинней, и поэтому — красивой»³.

Аналогичные взгляды высказаны К. Пинтусом летом 1918 года в «Речи к будущему»⁴. Он вряд ли в этот момент был знаком с текстом К. Эдшмида, так как написал свою «Речь» в военно-полевых условиях, будучи солдатом. Современные исследователи, сравнивая характер высказываний Г. Бара и К. Пинтуса об эстетике экспрессионизма, высказывают парадоксальную, но верную мысль: более далекий от экспрессионизма Г. Бар

¹ Ibid.

² Ницше Ф. К мистралю. Танцевальная песнь / Пер. Свасьяна К. А. // Н. Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 719.

³ Edschmid K. S. 46 — 47.

⁴ Pinthus K. Rede für die Zukunft // Der Aktivismus 1915—1920 / Hrsg. Rothe W. München, 1969. S. 116—133.

с его трактовкой новых веяний выставки 1894 года и его выводом об асимметричном модернизме как одной из великих, но не единственной возможности художественного выражения в XIX веке, оказывается ближе к эстетической сущности явления, чем его непосредственные участники¹.

Г. Бар и в более поздних своих трудах никогда не претендовал на эксклюзивность своего понимания искусства и допускал плюрализм мышления. Но между 1894 и 1918 годами в понимании этой проблемы происходит резкий и существенный поворот в менталитете литературных политиков и самих литераторов, начиная с 1910 года в программатике все более возрастают вес и роль форм дискурса, в котором, пока еще без всякого намека на политику, уже явно проступают симптомы тоталитарной эстетики. Очень многие не только футуристские, но и экспрессионистские манифесты несут эти знаки. Дальнейшие пути экспрессионистского поколения не случайно диаметрально разойдутся к полюсам коммунизма и национал-социализма. В этой связи хрестоматийным примером стал такой крен в сознании двух крупнейших фигур экспрессионизма — Бенна и Бехера. Как высказался Бехер по поводу смерти Бенна в 1956 году за два года до своей: «У меня был выбор, стать Бенном или Бехером, да и Бенн мог выбирать» — и добавил: «Uns beiden war die Welt zu eng. / Wir bleiben einsam im Gedränge» («Нам слишком тесен этот мир вдвоем. / В людской толпе мы оба одиноки»)².

Блестящий анализ вращающегося модернистской эстетики в тоталитарный режим красного или коричневого толка дан И. Голомштоком в книге «Тоталитарное искусство». Он отмечает, в частности, и фактор, который до сих пор нередко служит отправным пунктом исследований в экспрессионизмоведении: «Как национал-большевизм притягивал к себе политических экстремистов, так и экспрессионизм поначалу притягивал радикалов культуры. Одни видели в нем высочайшее проявление германского и нордического духа, других привлекала к нему его эстетическая революционность, его неприятие буржуазных вкусов, морали и открытая критика капиталистической системы»³.

Как уже отмечалось, Томазо Маринетти с самого первого «Манифеста» воспекает агрессивность и любовь к опасности как фундаментальные категории новой эстетики. Путь от эстетики к идеологии оказывается прямым и коротким. Такое слияние футуризма с идеологией рвущейся к власти партии Муссолини не объясняется ни чем иным, кроме родства этих

¹ Žmegač V. Tradition und Innovation... S. 222.

² Haupt J. G. Benn und J. R. Becher. o. J. Bd. 3: Eva Duographien. Europäische Verlagsanstalt, S. 7. В этой связи интересна диссертация Г. Ф. Пфаннера о пути экспрессиониста в национал-социализм: Pfanner H. F. Hans Johst: der Weg eines expressionistischen Dramatikers zum Nationalsozialismus. Stanford University. 1965.

³ Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 61.

идеологий. Ф. Мартини высказался по этому поводу очень резко и недвусмысленно: «Элементы экспрессионизма ведут к политической идеологии и коммунизма и национал-социализма»¹. Здесь все еще слышны отголоски московских литературных дебатов об экспрессионизме 1937 года и обвинения в его адрес («wes' Geistes Kind...»). На эту тему вообще возникло чрезмерно много спекулятивных высказываний по этому поводу сделано немало чисто политических жестов². Так, например, обращает на себя внимание факт, что до сегодняшнего дня на территории бывшей Западной Германии при всей лояльности издательского дела и плюрализме мнений не переиздается коммунист Бехер, но книжные магазины в изобилии продают Бенна.

Но в лучшей лирике экспрессионизма, и особенно в пору ее пика 1910 — 1914 годов, в большей степени художественно воплотились эстетические взгляды на искусство Ф. Ницше и Г. Бара, чем радикализованные их модификации с явным политическим окрасом, как это свойственно более позднему экспрессионизму периода Веймарской республики. Не случайно в каждой работе экспрессионизмоведения непременно отмечается расхождение между хорошей поэтической продукцией и собственно экспрессионистской программатикой. Те же стихотворения, которые звучат как программные пароли, как замечает Э. Лонер, «интересны только для исторического и социологического исследования. Если же рассматривать их с точки зрения поэтического наследия, то уходишь ни с чем»³. По мнению литературоведа, «их длинная строка, сентенциозность, чрезмерная патетика призывов к действию, наивно-политическое сознание, экстатичные гимны или сентиментальный тон — «деградация поэзии, идеология, будто бы облеченная в стихотворную форму»⁴.

С экспрессионистской лирики немецкая поэзия вступает в эру модернизма. Закончилась одна культурная эпоха и вместе с ней закончился

¹ *Martini F.* Expressionismus // *Deutsche Literatur im 20. Jh. Strukturen und Gestalten.* Berlin; München, 1967. Bd 1. S. 300.

² Их можно отследить по страстным полемическим выступлениям в периодических изданиях начиная с 1921 года: «Экспрессионизм во всех своих высказываниях был большевистским, по форме и по содержанию. Экспрессионизм не только большевистский, но большевизм и экспрессионизм — едины, ибо это результат нашего познания. В искусстве экспрессионизма выплескивается та же воля к разрушению, которая в политической жизни проявляется в форме террора и насилия. Экспрессионизм и большевизм — одно и то же. Что и требовалось доказать». *Diederich B.* Bolschewismus und Expressionismus. Hamburg, 1921. S. 28.

³ Э. Лонер особенно не жаловал за это Л. Рубинера и К. Отта, поставивших, по его мнению, слово на службу политике. «Разве это поэзия?» — спрашивает он. «Это политическая незрелость и пустое дуденье, которые нас сегодня не удовлетворяют эстетически». См.: *Lohner E.* Die Lyrik des Expressionismus (I) // *Expressionismus. Gestalten einer Literarischen Bewegung.* Heidelberg, 1956. S. 67, 69.

⁴ *Lohner E.* Die Lyrik des Expressionismus (II) // *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien.* Bern; München, 1969. S. 114

язык. Г. Бенн размышлял об этом во вступлении к антологии 1955 года: «От Гете до Георге и Гофмансталя немецкий язык имел единую окраску, единое направление и единое чувство, теперь со всем этим было враз покончено, восстание началось. Восстание с извержениями, экстазами, ненавистью, новой тоской человечества, разрушением языка и мира»¹.

Высокие мысли, благородные чувства и чистые страсти вдруг сменялись копанием в самых черных глубинах человеческой души. Конечно, это и раньше чувствовалось и проявлялось у Р. Демеля, А. Хольца, А. Момберта, Отто цур Линде, но, как считает Э. Лонер, «немецкая литература не испытала от них особых импульсов и серьезных потрясений. По-настоящему модернизм с его чувствительностью, неудовлетворенностью действительностью начинается с экспрессионистов»². Сегодня кажется совершенно ясным, насколько Бар был прав в конце прошлого века. И особенно очевидной его правота становится при проведении параллели с современной лирикой. Один из ее неотъемлемых принципов Г. Фридрих назвал «чувственной ирреальностью» («sinnliche Irrealität»)³. В экспрессионистской лирике соизмерение образности с реальностью может носить только эвристический характер. Читатель оказывается в мире, чья реальность существует только в языке, а взгляд сосредоточивается не столько на самом возникшем образе, сколько на акте, вызвавшем этот образ к жизни — «акте диктаторской фантазии», в терминологии того же Г. Фридриха⁴. Основополагающие черты нового экспрессионистского мировидения сегодняшние исследователи видят в разладе поэтической картины и эмпирической действительности. Э. Лонер считает поэзию Тракля, Гейма, Штрамма, Бенна и Голля «прорывом абсолютного стиха» в новую культурную эпоху: «Это умение властью слова, звучания и ритма, независимо от предметности познаваемой действительности, по ту сторону пространства, времени и причинности создавать абсолютную действительность. В этом заслуга Тракля, Гейма, Штрамма, Бенна и Голля»⁵. Только у них в поэзии, по его мнению, проявилось и выплеснулось все истинно новаторское, непреходящее и актуальное в экспрессионистской лирике. Экспрессионизм — в *такой* поэзии, а не в агитках, не в плакатах, не в политическом деградировании стиха. Этим объясняется столь малое количество настоящей раритетной экспрессионистской поэзии. Очень мал этот урожай по сравнению с общественным бушеванием данного десятилетия. Но, как замечает Лонер, «те немногие плоды, что были собраны, растут на почве

¹ *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada* / Hrsg. Benn G. München, 1966. S. 14.

² *Lohner E. I. S. 58 — 59.*

³ *Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik... S. 80.*

⁴ *Ibid. S. 81.*

⁵ *Lohner E. I. S. 83.*

мировой литературы»¹.

С мнением Э. Лонера относительно эстетической значимости идеологически и политически окрашенных стихотворений экспрессионизма утопического толка нельзя не согласиться, здесь, действительно, «уходишь ни с чем». Однако их полное игнорирование обрекает на забвение практически полностью все «мессианское крыло» экспрессионизма. Доля такой поэзии все же слишком велика в общей картине экспрессионистской лирики, чтобы просто вычеркнуть ее по причине художественной несостоятельности. Она широко представлена и в антологии «Сумерки человечества», а, следовательно, в значительной мере олицетворяет эпоху². Поэтому продолжение разговора о сущности ее утопических идеалов, выяснение специфики утопического именно этой эпохи в современном литературоведении представляются нам вполне закономерными³. Характер утопического, как и статус экспрессионизма в целом, остается до конца не проясненным.

Подводя итог небольшому экскурсу в эстетику конца прошлого и начало этого века, отмечаем, что авторитетами и проводниками эстетических воззрений для экспрессионистского поколения оказались только те, кто исповедовал остраение, деформацию, уход от натуралистического изображения, отказ от миметической природы образа. В этом смысле А. Гелен прав — «век созрел для экспрессионизма»⁴. Молодые литераторы получили в руки все готовые подсказки и художественно-эстетически воплотили мироощущение нигилизма в триаде *Fremdheit* — *Entfremdung* — *Verfremdung* — чуждость — отчуждение — очуждение.

Глава 5. Отчуждение и очуждение в социологическом дискурсе начала века

Основоположник так называемой «формальной» социологии Георг Зиммель, экстраординарный профессор философии Берлинского (с 1901 г.) и Страсбургского (с 1914 г.) университетов, известный целому поколе-

¹ Ibid.

² Практически все стихотворения раздела «Призыв и возмущение» («Aufruf und Empörung») можно отнести к такого рода «агиткам». Среди их авторов не только критикуемые Э. Лонером К. Оттен и Л. Рубинер, но и Ф. Верфель, Р. Шикеле, Й. Р. Бехер, В. Хазенклевер, Т. Дойблер, П. Цех и др.

³ О сложном характере утопического в различных направлениях экспрессионизма см.: *Gehrke M. Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus: Diskussion von Thesen zur epochenspezifischen Qualität des Utopischen*. Frankfurt / Main; New York; Paris; Bern, 1990.

⁴ *Gehlen A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/Main; Bonn, 1960. S. 135.

нию студенчества своим циклом докладов о Шопенгауэре и Ницше¹, существенным образом повлиял на это поколение не только своим глубоким знанием и оригинальной интерпретацией крупнейших немецких философов. Среди его социологических исследований есть небольшой «Экскурс о чужаке», который для молодых людей прозвучал столь же программно и искушающе, как и многие из философских афоризмов Ницше².

В позе *чужести* или *чужака*, по Зиммелю, много положительных и привлекательных моментов. Социологическая форма чужака включает в себя единство двух факторов: его отношение к определенному месту/пространству или пространственной привязанности/свободе и в то же время это отношение к другому человеку или всему обществу в целом. В отличие от образа *странника* в традиционном понимании, который «сегодня приходит, а завтра уходит», чужак социальный является лишь «потенциальным странником», который «сегодня приходит, а завтра остается». Г. Зиммель разыгрывает сценарий поведения купца-чужака и чужака-купца, веками складывавшегося в экономической истории. Его формальную позицию составляет *синтез близкого и дальнего*, так как при всей своей подвижности и постоянном вступлении в контакт и отношения с любым другим элементом системы, чужак не связан с ним ни родственными, ни локальными, ни профессиональными узами. Этот синтез *близкого и дальнего*, непричастности и постоянного контактирования обеспечивает чужаку чрезвычайно важное качество — его объективность, в которой равнодушие и беспристрастие уравниваются заинтересованностью и ангажированностью. Зиммель напоминает о престижных и ключевых позициях таких чужаков в некоторых итальянских городах, где в качестве судей призывали юристов-чужаков со стороны, не связанных с данной местностью никакими узами. Такой чужак пользовался поразительным доверием, и разговоры с ним носили характер исповеди; ему доверялись тайны, тщательно хранимые от ближнего. Такую объективность чужака Зиммель обозначает как свободу: «Это свобода, которая позволяет чужаку даже близкие отношения рассматривать словно с птичьей перспективы»³. Специфическая роль чужака заключается в том, что в любой общности он оказывается «свободным, практически и теоретически, он способен взглянуть на ситуацию и отношения без предрассудков, сопоставить их с более общими и объективными идеалами и в поступках своих не быть скованным привычками, пиететом или прошлым опытом»⁴.

¹ Цикл из 8 лекций был прочитан Г. Зиммелем в Берлинском университете в 1907 году. *Simmel G. Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus // S. G. Gesamtausgabe. Frankfurt/Main, 1995. Bd 10. S. 167—408.*

² *Simmel G. Exkurs über den Fremden // Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt/Main, 1992. Bd 11. S. 764—771.*

³ *Ibid. S. 767.*

⁴ *Ibid.*

В этом небольшом социологическом экскурсе прозвучали два чрезвычайно важных и импонирующих экспрессионистскому лирику момента. Чужак, несмотря на свой статус аутсайдера, все равно является органичным членом группы, в жизни которой он не может не принимать участие по причине неизбежного пребывания внутри динамического синтеза *близкого — дальнего*. Даже страдая от своей чужести и переживая ее как «трансцендентную бездомность», чужак черпает в ней силы и максимально ее использует. Этот фактор амбивалентности сыграет решающую роль в становлении экспрессионистской лирики Большого города. Излишне упоминать о том, что чужесть, переживаемая как *особая форма свободы* на высоте птичьего полета, воспринималась молодежью как руководство к действию: «Ich schwebe durch die Nacht / Und habe niemand lieb. / Ich bin ja frei» («В ночи парю / Никто не люб мне. / Я свободен»)¹.

Более того, о таком обаянии чужака и постоянной смене перспективы, взгляда на степень его чужести размышляли литературные кумиры прошлого и авторитетные современники, литераторы и критики. Стихотворение «Чужак» Новалиса (1797—1798) инсценирует празднество, на которое «забрел заблудившийся в мире чужак, потерявший дорогу в свою страну вечной весны»². Однако дружеская атмосфера праздника и расположенность празднующих к пришельцу снимают с него этот ореол незнакомца и чужеродца, а для него самого новые незнакомые люди перестают олицетворять чужбину, и он молча участвует во всеобщем веселье: «denn er schweigt gern, wenn er freudig ist». Лексический состав стихотворения Новалиса и «Экскурса» Зиммеля практически идентичны и располагаются в ассоциативно-коннотативном поле между чуждым и нечуждым: родина, возвращение, свидание, соплеменник, отечество, друг, товарищ, странник; родственник, дружеский, изгнанный, отдаленный, дальний, привычный, присущий, неотъемлемый, недоступный; пребывать, прибывать, возвращаться, путешествовать, искать, знать.

Амбивалентность в отношении незнакомца, неизвестного, чужого человека, которая представлена перемежающимися любопытством и страхом перед ним, парадигматически отражена в небольшой новелле Г. Э. Якоба «Спящий в купе незнакомец»³. Едущий в поезде пассажир, задремав, не услышал, как в купе поселился незнакомый попутчик и тоже за-

¹ *Klabund*. Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern. Berlin, 1913. S.19.

² *Novalis*. Der Fremdling // *N. Das dichterische Werk*. München; Wien, 1978. Bd1: Tagebücher und Briefe. S. 123, 124.

³ *Jacob H. E.* Fremder Schläfer im Kupee // *Arkadia*. Ein Jahrbuch für Dichtkunst. Leipzig, 1913. S. 205—210. Имя Г. Э. Якоба (1889—1967) редко упоминается в литературоведении, однако он был весьма почитаемой личностью в экспрессионистское десятилетие, обладал обширными знаниями в области социальной и культурной истории, тонким литературным вкусом, много печатался в «Действии» и собственном журнале «Feuerreiter», автор одной из интереснейших антологий экспрессионистской лирики «Verse der Lebenden» (1924).

снул на своей полке. В этой стандартной житейской ситуации и разворачивается безудержная фантазия лирического героя. Он строит свои догадки и предположения относительно личности спящего незнакомца и проигрывает многочисленные вариации родства — чужести, любви — ненависти, взаимопонимания — отчуждения; он то желает ему всяческих благ, то посылает на его голову все мыслимые и немыслимые беды и несчастья; то испытывает к нему почти нежность и готов вынести его на руках из горящего поезда, то проклиная его за то лишь, что он чересчур громко зевает и потягивается. Одна и та же личность в его представлении, в зависимости от перспективы — «птичьей», по Зиммелю, или «лягушачьей», по Ницше, — наделяется то свойствами самого близкого человека, друга, брата, товарища, спасителя (*geschwisterlicher Mensch, Reisegefährte, brüderlicher Mensch, Lieber, ein guter Mensch, freundlicher Jüngling*), то превращается в непрошеного гостя, чужака, возможного преступника, убийцу, мерзкого и отвратительного коммивояжера с жирными волосами, жестокого и хитрого человека (*Fremder, Fremdling, Mörder, Verbrecher, fremder Wille, ekler Handlungsreisender, brutales und listiges Gesicht, fremder Schläfer*). То удаляя, то приближая к себе незнакомца, сам путешественник чувствует себя то воплощением добра и человеколюбия, причастным ко всему сущему, с головой и сердцем, в которых «бьется пульс мира»: «*Ich ein guter Mensch! Ich... ein Freund, ein herzbereiter Umarmer der Welt!...komm an mein Herz und senke dein Haupt zu meinem; weil es ja doch der Puls aller Welt ist, welcher in deinen geliebten Schläfen rauscht...*». То, напротив, понимает, что стоит лишь незнакомцу проснуться и как-то проявить себя и свою «чуждую волю», как сразу и откроется, что никакой он не «товарищ человечества», не друг и не брат (*kein Weltfreund*). Поэтому, страстно желая проникнуть в тайну незнакомца (*Erwache denn, fremder Schläfer, ich öffne dir die Arme*), наш путешественник больше всего боится, что тот вдруг проснется и тайна исчезнет: «*Doch nein: tu's nicht. Nein, nein — tu's nicht. Wolle lieber nicht erwachen, Fremder...*». Исчезнет возможность заблуждения и, прежде всего, заблуждения относительно себя самого: «Я — хороший человек». «*Ah, Mond, unbarmherziges Gestirn, was lärmst du herein mit zu vielem Licht und legst aller Täuschung die Rippen bloß? Und auch dieser Täuschung: ich und ein guter Mensch. Ich ein guter Mensch! Mensch, den ich soeben noch liebte... was wirst du mir morgen sein?*»

Размышляя далее о причинах таких диаметрально противоположных эмоций — от горькой, темной, беспричинной, бурной ненависти к такой же беспричинной и бурной любви — автор артикулирует несколько ключевых для амбивалентной структуры экспрессионистской лирики моментов: «Кто бы отважился сказать, не является ли всякая великая минута всего лишь паузой между двумя малыми, всякая любовь — перерывом в ненависти, а всякое чувство — островком в море чувств противополож-

ных... Быть может, и я сам для того, чтобы быть временами миру пылким другом, но иногда — и страстным врагом. Может, так, а может, не так. Это может происходить как угодно. Но это, конечно же, печально, что счастье становится лишь достоянием ума и исчезает из сердца. Пусть голова и далее радуется этой постоянной смене, этому разнообразию, этому удару и противоудару, этому *никогда-покою*: сердце же мое оплакивает только постоянство и скорбит лишь о непреходящем, да и сам я чуть ли уже не плачу. И все же лучше бы мне сейчас поспать...»¹.

Этот пассаж — развитие и художественное воплощение идей Ницше о неочевидности всего и «противоположности ценностей», которые он сформулировал в своей самой «опасной», неудобной, возмутительной во всех отношениях книге, «книге-динамите» — «По ту сторону добра и зла». Написанная в 1885 году, т.е., в год, который биологически для рождения экспрессионистского поколения П. Раабе сравнил с выбросом из кратера вулкана, книга проложила глубочайший водораздел в мироощущении прошлого и будущего.

«То, что речь шла о новом, совершенно небывалом и невиданном во всей мировой литературе типе книги, выяснилось в самом скором времени; поколение, нарождающееся после 1880 года и уже зрелым перешагивающее рубеж веков, воспринимало ее как норму духовности — некую тревожно гудящую сирену, врывающуюся в XX столетие предвестием чудовищных аварий во всех срезах жизни»².

Г. Э. Якоб явно подразумевает в противоречивом и полном взаимоисключающих чувств отношении к чужаку ницшеанскую веру поколения в «противоположность ценностей» («Der Grundglaube der Metaphysiker ist der Glaube an die Gegensätze der Werte»): «При всей ценности, какая может подходить истинному, правдивому, бескорыстному, все же возможно, что иллюзии, воле к обману, своекорыстию и вожделению должна быть приписана более высокая и более неоспоримая ценность для всей жизни. Возможно даже, что и сама ценность этих хороших и почитаемых вещей заключается как раз в том, что они состоят в фатальном родстве с этими дурными, мнимо противоположными вещами, связаны, сплочены, может быть, даже тождественны по существу. Может быть! — Но кому охота тревожить себя таким опасным *может быть!*»³

Провокационный возглас философа был той «духовной взрывчаткой», которая так магически действовала на экспрессионистское поколение. Книга Ницше, которую в подзаголовке он охарактеризовал как «Прелюдию к философии будущего», раскупленная современниками в считан-

¹ Jacob H. E. Fremder Schläfer im Kupee. S. 210.

² Примечания К. Свасьяна к русскому переводу «По ту сторону добра и зла» Н. Полилова // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 779.

³ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего // Там же. С. 242.

ных экземплярах, разойдется в экспрессионистское десятилетие баснословными тиражами. Радикальная амбивалентность этого поколения была во всех своих формах проявления проработана и подготовлена для него философом. Источником их «двойной оптики» и, как он выразился, «фатальности родства с дурными и мнимо противоположными вещами» был сформулированный им двусмысленный характер нашего современного мира, когда «одни и те же симптомы могут указывать как на заход, так и на силу»¹.

Маленькая новелла литератора, историка и культуролога ни разу не привлекла внимание литературоведов, однако без малейшей натяжки можно оценить ее как художественную миниатюру, осмыслившую в оригинальной форме всю степень ницшеанской радикальной двусмысленности и непреодолимой амбивалентности. Чем больше в этой инсценировке игры противоположностей и провокационности, тем больше в ней и привлекательности. Философ спрашивает, не есть ли в расхожей расценке ценностей и противощенностей только проявление «перспективы ближайшей», «перспективы из угла», «перспективы снизу вверх, т.е. лягушачьей перспективы»? Привыкшие, как учил Заратустра, взирать на все с вершин гор, только с перспективы птичьего полета, молодые литераторы слышали в этом вопросе вызов.

Г. Э. Якоб не только реагирует новеллой на философию и социологию Ницше и Зиммеля, но и в элегантной форме художественной миниатюры соединяет, замыкает отдельные фрагменты нового мироощущения. Он продолжает литературный дискурс чужести, заявленный как таковой уже в романтизме писателями и поэтами, на которых постоянно ссылаются экспрессионисты как на своих учителей. Он уточняет, дифференцирует ощущение чужести в ее категориальной комплементарности.

Из устных высказываний, дневниковых записей экспрессионистов, предметов дискуссий в литературных клубах, посвящений стихов и тем докторских диссертаций, из их ранних стихов и прозаических фрагментов, написанных в стиле и духе Новалиса, Гельдерлина, Бюхнера, Тика, Рембо, Георге, Гофмансталя и Рильке, несложно сделать предположения, где, прежде всего, стоит искать корни чужести, отчуждения и очуждения, ставших в экспрессионизме тотальными.

Такое любопытное романтическое и сказочно-фантастическое предвосхищение наложения и скрещивания «лягушачьей» и «птичьей» перспектив прочитывается в одном из знаковых для романтизма тексте — «Песочном человеке» Гофмана (1816). Студент Натанаэль из окна своего дома украдкой, «из угла», наблюдает за прекрасной Олимпией, дочерью профессора Спаланцани из дома напротив, не подозревая, что это кукла-автомат. Многочасовая неподвижность девушки ничуть не смущает его.

¹ Там же.

Вопреки всем предостережениям друзей, которым Олимпия кажется странной и жуткой (*unheimlich*), он расценивает ее молчание как «иероглиф» внутреннего мира, полного любви и высокого знания духовной жизни»¹. Преследующий его с детства фантом Песочного Человека — алхимик Коппелиуса, является к нему в дом под видом торговца оптическими приборами Копполы и, чтобы поскорее от него отделаться, Натанаэль очень дорого покупает у него маленькую подзорную трубу, которая по тогдашней лексической норме языка называется «*das Perspektiv*». И этот «*Perspektiv*» словно обретает над человеком огромную силу. Натанаэль совершенно не может ей противостоять, она толкает его к окну, и он не выпускает его из рук, пока его не застают за этим занятием. Но что же он видит через этот прибор? Что перед ним не живая девушка, а кукла? Вовсе нет: «Еще никогда в жизни не встречалось ему ни одного стекла, которое бы столь ярко, резко и отчетливо приближало предметы к глазам... И вот, наконец, взглянул Натанаэль на прекрасно очерченное лицо Олимпии. Только глаза показались ему странно застывшими и мертвыми. Но чем зорче он всматривался через подзорную трубу, тем сильнее ему казалось, что в глазах Олимпии загорались влажные лунные лучи. Ему казалось, что в них словно только сейчас воспламенялось зрение; все живее и живее сияли ее взоры. Как околдованный продолжал Натанаэль рассматривать...»².

В дальнейшем тема раздвоения и противоречия между объективным восприятием действительности и субъективным, навязанным «чуждой силой» и «чуждой волей» через «*Perspektiv*» разрешается как патология. Не в состоянии более различать мир кажущийся и мир реальный, Натанаэль окончательно лишается рассудка и при драматических обстоятельствах — взглянув через злополучный *Perspektiv* на свою невесту Клару, видит вместо нее марионетку и пытается ее убить — он прыгает с высокой башни вниз и разбивается.

Устаревшее в XX веке слово «*Perspektiv*» как аллюзия, как игра слов «расталкивает память» о будущем, приводит в движение всю цепь ассоциаций. Как «отраженное звучание» являются внимательному читателю центральные мотивы романтизма в философии и литературе следующего века.

Таким мотивом немецких романтиков был мотив постепенного скатывания в пропасть безумия. Должно быть, самая известная фраза литературы Нового времени, с которой, по мнению А. Цвейга, и «начинается современная немецкая проза»³, принадлежит Георгу Бюхнеру. Его Ленц, который вдруг ощутил себя так, «словно ему было неприятно, что он не умел

¹ Hoffmann E. T. A. Der Sandmann // E. T. A. H. Märchen und Erzählungen. Berlin; Weimar, 1988. S. 159.

² Ibid. S. 153, 154.

³ Zweig A. Versuch über Georg Büchner // Büchner G. Lenz. Text und Kommentar. Frankfurt/Main, 1998. S. 107.

ходить на голове», который хотел впитать в себя бурю, землю и космос и «испытывал при этом такое наслаждение, что ему было больно», начинает отсчет в длинном списке литературных героев, чье отчуждение от мира принимает форму безумия в медицинском смысле этого слова. Однако небольшое произведение, написанное в 1835-м и опубликованное в 1838 году, далеко не первое, представляющее чужест в таком варианте патологии. В сумасшедшем исстари ощущал человек нечто чужое, будто какой-то неведомый, нечеловеческий дух проник в его душу и завладел ею. Ранний романтик Вакенродер, например, также обращается к мотиву безумия, и ему, как показывает текст, сопутствует непременно весь комплекс значения *чуждого* в его ксенологической многоаспектной трактовке: непонимание, нарушенная коммуникация («er... sprach in abgebrochenen Reden») ¹, нечто странное и загадочное, ускользающее от разума, который считает себя самым умным («seltsame Winkel und Rätsel, die immer noch dem Verstande, der sich für klüger hält, aufgegeben werden»), странные существа, которые мы называем безумными («seltsame Wesen, die wir wahnsinnig nennen»), но которые в стране Morgenland почитаются как сверхъестественные («die aber dort als übernatürlich verehrt werden»). Сама страна Morgenland, противопоставленная, видимо, стране Abendland ², является родиной всего чудесного («Das Morgenland ist die Heimat alles Wunderbaren»). Ее населяют существа высшего гения, которые, заблудившись, по ошибке, приняли человеческий облик, но не ведают, как следует держать себя по человеческим меркам («die wunderlichen Verhältnisse eines höheren Genius, der... sich in eine menschliche Gestalt verirrt hat und sich nun nicht nach Menschenweise zu gebärden weiß»). Одно из таких странных существ, безумный святой из цитируемой сказки Вакенродера, не знает покоя ни днем, ни ночью, так как в ушах его не прекращается шум и грохот Колеса Времени. Heimat — «родина» предстает читателю сказки в негеографической, очень современной, сегодняшней антропологической трактовке как «пространство сатисфакции» ³, в котором человек познает удовлетворение всех своих потребностей и которое гарантирует ему самоидентификацию, уверенность и активность.

При этом нередко вербализуется и сам момент перспективирования, угла зрения, точки отсчета или заданной координаты, которые подчеркивают относительность чужести и субъективность восприятия: «Auch sind ja alle Dinge in der Welt so oder anders, nachdem wir sie so oder anders betrachten; der Verstand des Menschen ist eine Wundertinktur, durch deren Be-

¹ Здесь и далее примеры из новеллы-сказки романтика В. Г. Вакенродера: *Wackenroder W. G. Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen // Romantik. Für die Gegenwart ausgewählte Texte. Wien; Heidelberg, o. J. S. 27 ff.*

² Поэтизм для обозначения Западной Европы.

³ *Glaser H. A. Heimat als Fremde // G. H. A. Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. 1880—1918. Hamburg, 1982. Bd 8: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. S. 331, 332.*

rührung alles, was existiert, nach unserm Gefallen verwandelt wird» («Все вещи в мире бывают такими или иными, в зависимости от того, так или по-иному мы их рассматриваем; человеческий разум есть чудодейственная тинктура, от соприкосновения с которой все сущее превращается в соответствии с нашими желаниями»).

В этом пассаже без всякого домысливания или семантического развертывания слышим и Ницше, и призывы экспрессионистских манифестов.

Очень четко близость всего безумного, непонятного, жуткого с ощущением бездомности, необжитости, неуютности, чужбины проявляется уже в самом слове *unheimlich* — «жуткий, загадочный, ужасный» — и его историческом семантическом развитии. Из общего негативного значения слова семантика корневой морфемы *heim* — «дом, пристанище, приют, родина» — не исчезла полностью, она присутствует, что называется, зримо. Первоначальное значение слова «*unheimelig*» как «*nicht anheimelnd*», т.е. «неизвестный, немилый, неуютный», трансформируется затем в значение *fremd* относительно лица, т. е., обозначает «чужой человек», и в значение «*Unbehagen erweckend*» относительно предметов и состояний, т. е. «вызывающий чувство дискомфорта». Эта цепь ассоциаций эффектно замыкается, когда, например, новелла-сказка Гофмана «Песочный человек» служит Фрейду материалом для психоанализа в работе с характерным названием «*Das Unheimliche*» (1919). И уже без всяких заигрываний с морфологией эта комплементарность декларируется лириком-экспрессионистом, когда чувство обладания родиной и жуткое состояние бездомности присущи индивидууму в их неразрывном единстве — *Heimat und Unheimlichkeit zugleich*:

Die Deutung liegt in deiner Hand:
Wegweiser lockend in ein fernes Land.
Hier zwischen Hand und Deutung ausgespannt
liegt deines Lebens unerforschtes Land.
Heimat und Unheimlichkeit zugleich
des Lebens wie der Toten Reich¹.

Помимо ключевых текстов романтизма и раннего модернизма, к которым постоянно апеллирует немецкое экспрессионизмоведение² и в которых прослеживаются различные пути *отчуждения* личности — от оди-

¹ *Otten K. Vorspruch // O. K. Herbstgesang. Gesammelte Gedichte. Neuwied; Berlin-Spandau, 1961. S. 48.*

² «Песочный человек» Гофмана, «Белокурый Экберт» Тика, «Гиперион» Гельдерлина, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Ленц» Бюхнера, «Письмо лорда Чандоса» Гофмансталя, «Заметки Мальте Лауридса Бригге» Рильке.

ночества к безумию, от потери ощущения дома и родины к потере себя как личности, от утраты близости с природой к утрате всех связей с внешним миром — *чужест* во всех своих аспектах эксплицитно представлена и в других, на которые ссылаются довольно редко. Однако их парадигматический характер настолько очевиден, что не составляет труда анализировать их параллельно. Для подтверждения этой мысли обратимся к двум небольшим произведениям, написанным с интервалом почти в сто лет: новелле-сказке Л. Тика «Рунная гора»¹ и новелле Г. фон Гофмансталя «Девушка из другого мира»².

Поразительное совпадение коллизий столь далеко отстоящих во времени миниатюр и идентичность в восприятии и трактовке необычайной притягательности «чуждой воли» и «чуждой силы» у столь разных авторов невольно приводят к двум возможным выводам: либо Г. фон Гофмансталью было хорошо известно и близко по духу содержание сказки Л. Тика и он разыграл читателя средствами немаркированной интертекстуальности, либо «обаяние чужести» настолько универсально, что противостоять ему не представляется возможным ни в какую эпоху.

Обе новеллы построены по единой схеме: скука и обыденность, бесконечная повторяемость внешних событий толкает героя на встречу с экзотичным, неизведанным, незнакомым и чуждым. Эта встреча так потрясает все существо и переворачивает всю предыдущую жизнь, что становится судьбой. У судьбы нет имени — это безличное местоимение «Es» — «Оно», за которым кроется эта самая неведомая чуждая сила, в равной степени притягательная и отталкивающая, прекрасная и жуткая.

«Ihm ist als finge da etwas an, wie er es noch nie erlebt hat»³.

У Л. Тика она облекается в неопределенные образы «невидимой силы», «чужой власти, мощи, воли», «таинственного знака», «магической фигуры», «денег или золота», несчастливой звезды, «тени ночи», «другого существа» («unsichtbare Gewalt», «fremde Macht», «Schattenbild der Nacht», «das Gold/Geld», «ein geheimnisvolles Zeichen», «die magische Figur», «ein unglückliches Gestirn», «ein anderes Wesen»). Это «Оно» детально анализировал В. Кайзер как пружину романтического гротеска во многих мотивах, например в мотиве марионетки, названном Бахтиным «мотивом трагедии куклы». Немецкое безличное местоимение Es выступает в некоем третьем значении безличности. Это то, чему нет имени⁴.

Объектом вожделения и воплощением искуcительной чужести ста-

¹ Tieck L. Der Runenberg. Stuttgart, 1997.

² Hofmannsthal H. von. Das fremde Mädchen // H. v. H. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Dramen II. Frankfurt/Main, 1957.

³ H. von Hofmannsthal, S. 106.

⁴ Два стандартных грамматических значения «es» в конструкциях типа «es freut mich», «es regnet» он называет «психологическим» и «космическим»: Kayser W. Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. 2. Aufl. Oldenburg und Hamburg, 1961. S. 199 ff.

новится женщина-фантом. В одной новелле — неземная красота романтического женского существа на Рунной горе, в другой — худосочная и болезненная девочка-танцовщица из жалкого трактира. Однако и та и другая порождают до удивления сходную атмосферу эротичности и противоборствующие чувства героя. У Л. Тика — «нечто чуждое и все же столь хорошо знакомое», «тоску и страсть», «радость и страх», «боль и надежду», «серьезность и веселость», «страх и любовь» («Fremdes und doch so Wohl-bekanntes», «Sehnsucht und Wollust», «Schmerz und Hoffnung», «Ernst und Hei-terkeit», «Trauriges und Fröhliches», «schrecklichste Lustigkeit», «Angst und Liebe»), у Г. фон Гофмансталя — «страх и восхищение» («Angst und Entzü-cken»).

В обеих новеллах фигурирует некий таинственный предмет, как *Perspektiv* Гофмановского Натанаэля, обладающий магической силой и представляющий *иной мир*: тиковскому Кристиану дарится доска, украшенная рубинами, бриллиантами и чудесными *непонятными* надписями и фигурами. Она тут же словно незаметно проникает внутрь человека, становится им самим, его сущностью и отнимает его у прочих смертных, отчуждает от его собственной судьбы. Передавая это послание искусительница напоминает все прочие образы Венеры, населяющие литературу романтизма. Одно за другим она сбрасывает с чудесного своего мраморного тела все покрывала и заставляет Кристиана забыть свою земную жену Элизабет и всю свою прошлую жизнь. Чуть позже, однако, он уже не может точно вспомнить, что произошло с ним на Рунной горе, все странное и непонятное так тесно переплелось с обыденным, что он перестал их различать. Все стало ему казаться либо сном, либо внезапно поразившим его в ту ночь безумием.

Герой новеллы Г. фон Гофмансталя подбирает тонкий шнурок, который, видимо, остался лежать на полу после выступления танцовщицы. Он рассматривает его так, словно это нечто необычное, и автоматически кладет в карман. Позже его подогретое мужское воображение рисует себе разные картины, чувства путаются, в голове нет ничего иного, кроме этой девушки-подростка. Достаточным оказывается опустить руку в карман, дотронуться до этого предмета — и *непонятная сила* вновь завладевает им: он, как безумный, кидается на поиски незнакомки.

Оба героя проживают и переживают странные события в необычных и чуждых для себя пространствах. При этом они оба то воспринимают эту обстановку как чуждую, то вдруг сами в глазах других людей становятся в ней чужаками и незнакомцами. То их не узнают и не понимают близкие и родные им люди, чувствуют в них это самое *нечто другое*, это *Es*, что не подлежит разгадке. То их принимают и обласкивают совершенно непонятные и неприятные им люди. Эта постоянная смена перспектив и стратегий, которую манифестирует появление *чужака* (*der Fremde*) — в какой

ситуации? для кого? — выполняет две совершенно различные функции. С одной стороны, это некий катализатор, который инициирует события как таковые и сообщает новеллам необходимую поступательную динамику. Появление *чужака* в них, как это позже прояснил в ксенологии Д. Круше, позволяет событиям развиваться по самым непредсказуемым траекториям и опрокидывать всякие ожидания читателя. С другой стороны, отсутствие единой сквозной перспективы в ткани текста и моделируемой фикциональной действительности лишает самих героев новелл всякой возможности ориентации, их путь напоминает путь в лабиринте.

Кристиан с самого начала предстает как крайне одинокий человек, затерявшийся между родиной и чужбиной. Он было прижился в чужом краю, но после встречи с горой Венеры понял, что жил *не свою, чужую* жизнь («ein fremdes Leben»). Второй герой, смертельно устав от своего собственного благополучия и упорядоченного мира, где все стараются ему угодить, вдруг из него «вываливается» и начинает гоняться за призраком.

Не столько важны событийные и образные параллели, сколько именно это постоянное кружение и игра вокруг «чуждого/нечуждого». Именно из этого поля напряженности и возникают целые каскады взаимоисключающих чувств, мыслей, воспоминаний, постоянных противоречий, колебаний и возражений. Синтаксическое выражение этой двойственности приобретает в силу высокой частотности почти навязчивый характер — «не... но все же», «но ... и все же», «то ли... то ли», «и все-таки...» («nicht... und dennoch», «nicht... und doch», «ob...(und) ob», «aber... doch») — и выступает доминирующим структурным маркером обоих произведений. Такой принцип развития чувства по пути к прозрению характерен, как будет показано ниже, и для всей лирики в целом.

Амбивалентность развязок обеих новелл невыносима. Читателю предоставляется право самому решить, каков конец Кристиана у Л. Тика: безумие? Успех? Крушение всех юношеских надежд? Достижение цели? Триумф воображения и фантазии над реальным миром? Куда он уходит — от себя или к себе? Безымянный герой Г. фон Гофманшталя, пережив цепь непонятных, странных, отвратительных и сильных впечатлений, в конце концов, заполучает столь желанную им девушку, но не ее, а ее бездыханное тело.

Это кажется почти невероятным, однако Л. Тик в своей новелле задал все «профили чужести», которые сегодня вычленяет ксенология как научные категории. Лексический состав, синтаксические структуры и модальность текста таковы, что выстраиваются те самые ассоциативные поля, которые окружают ядро ощущения чужести и которыми мы оперируем на протяжении всей работы. Внутренние связи в этих полях именно такие, какими их видит современная наука, вооруженная всем антропологическим, философским и социально-психологическим понятийными аппара-

тами. Такими, готовыми, они предстали и экспрессионизму.

Из многих текстов, которыми можно было бы подтвердить это высказывание, остановимся лишь на одном. Это небольшая лирическая миниатюра Р. Р. Шмидта под названием «Даль», в которой в очень поэтичной форме сформулированы основные эстетические и философские взгляды литераторов этого поколения¹. В ней автор рассуждает о природе единства противоположностей, о почти мистическом обращении их друг в друга и их таинственном переплетении.

«Синтез близкого и дальнего» Зиммеля и Ницше, Новалиса и Бюхнера в художественном воплощении экспрессионистов становится одним из ведущих компонентов мотивной структуры лирики и вырастает в результате осмысления его мировоззренческой значимости до некоего спасительного способа выживания в несчастливом и деформированном мире.

К такому выводу приходит индивидуум в процессе познания. Такой путь к желанному прозрению и пониманию выглядит необычайно поэтично для *homo faber* экспрессионистского десятилетия и, по всей видимости, по этой причине в исследованиях практически не отражен. Но тексты такого характера печатались десятками экспрессионистских литературных журналов, и исключать их из общей литературной продукции поколения неправомерно.

Такой процесс прозрения складывается из нескольких процедур перспективирования, удаления и приближения, но в конечном итоге он заключается в необходимости *очуждения* и *остранения* всего сущего с тем, чтобы сначала максимально к нему приблизиться, а затем насладиться болью и тоской от невозможности обладания им. В этом фрагменте миниатюры Шмидта в унисон звучат голоса Подмастерья Новалиса и Чужака Зиммеля, Заратустры и Ленца:

«Желая приблизиться к вещи и познать ее сущность, ты должен познать ее во всей ее чужести и во всей ее удаленности от тебя. Это Твое Одиночество.

Это удаление измеряется не милями; это не то, что лежит в пределах твоей досягаемости или недосыгаемости; и не то, что подвластно любому твоему поступку. Ты можешь владеть знанием о тысяче делателей этой вещи, тебе может казаться, что взор твой в состоянии их упорядочить, но целое останется для тебя далеким и чуждым, ты никогда не будешь знать о нем больше, чем то, что это — не Ты.

Все, что казалось тебе связанным с тобою, обратится в образы, которые ты перестанешь понимать. Чуждым вдруг покажется тебе узор твоих собственных обоев, и узкий серебряный серп луны, и фонарь на углу твоей улицы, аромат цветов, поцелуй твоей возлюбленной.

Ты, может быть, даже поплачешь, но в слезах твоих будет больше

¹ Schmidt R. R. Ferne // Saturn. 5. Jg. August 1919. S. 183—186.

благодарности, чем горя, ибо только тогда глаз твой начнет замечать чудесное и оно начнет ему открываться: в каждой вещи ты увидишь ужасающее, отрешенное, судьбоносное.

Так ты познаешь самую сердцевину мира: когда вещь обретет свою даль, а ты — Твое Одиночество. Тысячи изумленных вопросов возникнут в тебе, разбуженные тысячью чуждых образов. Все многообразие бытия и становления обрушится на тебя.

Все вокруг тебя источает глубокое и просветленное бытие свое и звучит серебряным, сладким и терпким голосом. То, что не имело запахов, подарит тебе свои ароматы, темнота станет тебе светом, а безмолвие зазвучит неземными звуками. Ночью, когда луна уже околдовывает день и отбрасывает никогда не виданные тобою лучи, заговорит тишина множеством языков, горные цепи прогнутся в молитве навстречу серпу луны, река примет лунные водные потоки и устремит их в далекое царство. Волосы возлюбленной, которой даришь ты поцелуй, напоены этим лунным чудом, а улыбка ее напоминает тебе изогнутый лук горизонта — о, глаза ее, словно леса, через прогалины которых прокрадываются заколдованные лучи. И ты более не знаешь ее, ибо вокруг себя воздвигла она сказочные чертоги с хрустальными стенами.

И, рыдая, прислонишься ты к этим гладким стенам, как заблудившаяся ветка цветов и листьев, истерзанный тоской и восторгом... Ничто более не принадлежит тебе, даже если нежно касаешься этого пальцами или жадно и дико хватаешь всею рукою. И так будет расти эта чуждость до тех пор, пока не ужаснешься ты и своеволию стакана, стоящего перед тобой, и зверю, на которого глядишь, и тихому дуновению ветерка, что неслышно обнял тебя.

И так будет, пока ты однажды, рыдая, с разверзнutoй душой, не окажешься лежать на склоне холма, посреди пестрых и беззаботных лугов, извилистых впадин и крутых подъемов, слушая чарующее журчание реки в глубокой долине и один единственный звук голубизны над собою, такой бестелесный, такой ужасающе низкий, но все же так мощно звучащий. И ты пролепечешь — губы твои дрожат, как и руки твои: «Я вижу, Я есть», — и ты прокричишь: «Я есть только Я».

Ибо всякая близость обманчива: рука твоя может ее потрогать, раскусить — объять, но пред ураганом души твоей она рассеивается и исчезает вдали. Неторопливо, в цветении и сиянии проплывут мимо страны — все будет унесено и отброшено до внешней границы дали и чужести, а Ты — до внешней границы Тебя.

Даль и чудо обрушатся на тебя бесконечной тоской и бесконечной любовью. Ты раскинешь руки свои от вершины к вершине, от звезды к звезде; и тут ты почувствуешь, как чуждость и Ты сам встретились в бесконечности и обратили друг к другу лики свои. И ты поймешь, где даль и чуждость

становятся абсолютными. Там, где они находятся на самом большом удалении по отношению друг к другу, они и оказываются ближе всего. Когда нечто достигает границ своей силы, интенсивности и более уже не способно расти, оно перестает быть тождественным самому себе и переходит в свою противоположность. И тогда ничто более не отделяет свет от тьмы; звук и тишина входят друг в друга; дальнее и ближнее сливаются; боль и вожделение есть *одно* чувство; всякое единство есть двуединство, а двуединство — единство; а мир и Ты есть лишь зачарованное звучание *единого* звука».

Все пути экспрессионистского движения проложены под этим знаком «приближения—удаления». Онтологически путь этот может быть только безуспешным, так как, приблизившись к цели, лирическое *Я* и оказывается от нее далее всего. Прикосновение к ней не означает ее достижения и сулит только ее отчуждение и отдаление.

Выводы II части

В общей динамике развития экспрессионистской лирики на фоне ее поразительной негомогенности удалось проследить некоторые константные явления: мотив странствия и возвращения в экзистенциальном смысле; амбивалентное чувство тоски по родине и чужбине — «Heimweh/Fernweh»; состояние неприкаянности на чужбине и восприятие собственной чужести как свободы и независимости; наличие субъекта лирики в образе *чужака, странника, странного человека* и постоянного характера его отношения ко всему новому, необычному или чуждому. Такая повторяемость одних и тех же настроений, чувств, мыслей, выраженных эксплицитно лексемой «fremd» — «чужой» и ее дериватами, позволила сначала предположить, а затем убедиться в их сверхмотивном статусе и определить доминирующее мироощущение поколения, для которого в прежних исследованиях не находилось имени, как *глобальную чужесть везде и всему*.

Ксенология, разработавшая концепцию чужести в другом дискурсе, предложила свои системные порядки явления и координаты. Ими стали *профили чужести*. Категория *чуждого и нечуждого* функционирует как: 1. относительная; 2. комплементарная; 3. полюса ее оппозиции находятся в отношении «динамического синтеза» и взаимозаменяемы.

Универсальность явления позволила принять его структурированность за основу системных порядков феномена другого дискурса.

На вопрос, возможен ли перенос разработанной другими науками *концепции чужести* в литературный дискурс, мы считаем возможным дать положительный ответ. При этом мы опираемся на доказательства антропологов об универсальности категории чуждого и нечуждого, с одной стороны, и на положительный опыт использования такой ксенологической перспективы в переосмыслении, уточнении характера прежде хорошо изу-

ченных художественных произведений («Парсифаль», «Тристан», «Ифигения Таврическая», приключенческие романы и др.). На нескольких лирических миниатюрах от романтизма до экспрессионизма мы продемонстрировали, как *концепция чужести* преломляется в поэтическом тексте (у Новалиса, Гофмана, Вакенродера, Тика, Бюхнера, Гофмансталя, Якоба, Шмидта), как успешно и продуктивно художественное мышление встраивает в свои фиктивные пространства результаты социологических и антропологических наблюдений (например, *феномен чужака* у Зиммеля, Новалиса, Тика), как динамический и креативный потенциал категории становится пружиной в развитии всех коллизий художественного произведения.

Филологи, в отличие от представителей других областей научных знаний, лишь фрагментарно разработали тему *чужести*. Литературный *дискурс чужести*, когда отчуждение впервые эксплицируется как некая структура бытия, начинает складываться и разворачиваться в эпоху Просвещения. Постепенно это чувство набирает свой критический и креативный потенциал, осваивается в литературе «Бури и натиска», усложняется и дифференцируется в романтизме, распространяясь на все новые сферы бытия и сознания. К концу XIX— началу XX века ощущение *чужести* во всей диалектике субъектно-объектных отношений принимает глобальный характер. Оно перенимается из всего предшествующего дискурса и модифицируется модернизмом таким образом, что отчуждение становится для литературы онтологически необходимым состоянием. *Я* перестает быть хозяином в мире и в состоянии крайнего дискомфорта начинает средствами искусства сознательно этот мир очуждать еще более, «деформировать, чтобы суметь в нем выжить».

В экспрессионизме *чужест* становится тотальной и конституирует характер и специфику отношений во всех без исключения сферах: «Fremde sind wir auf der Erde Alle!» — «На земле ведь чужеземцы все мы!» (Ф. Верфель).

Часть III. ПРОФИЛИ ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЙ ЧУЖЕСТИ

«Bruder» sprach ich in das Leere.
«Fremdling»! hallt es mir entgegen. —
«Братья» — в пустоту зывал я.
Эхо вторит: «Чужеземец»!

О. Лерке¹

По сравнению со всеми другими авангардными течениями первой четверти XX века в Германии лирическая территория экспрессионизма при всей ее многослойности и полифоничности оказывается все же *довольно четко структурированной*. Эта структурированность будет отслеживаться по нескольким параметрам: 1) *топологическому* как глобальные линии отчуждения современного человека, принявшие различные профили чужести: этноцентризм и ксенофобию, экзотизм и эскапизм, отчуждение и очуждение; 2) *лексико-семантическому* как коннотативно-ассоциативные поля чужести; 3) *формальному* как структура и текстура; 4) *формально-антропологическому* как воплощение ощущения чужести в комплементарной оппозиции «чуждого — нечуждого» и их «фатальной взаимозаменяемости».

Другое принципиальное отличие экспрессионизма коренится в том, что все прочие течения — дадаисты, футуристы, конструктивисты, частично сюрреалисты — проявляют себя как принципиально нетрагичные и нередко вдохновляются оптимизмом некоторых победных идеологий XIX века. Нерв экспрессионизма, напротив, таится именно в его *трагическом характере на фоне фатальной невостребованности его колоссального энтузиазма*. Его сила сосредоточилась не только и не столько в революционном разрушительном жесте, как это свойственно и другим течениям, сколько в его невероятной чувствительности и ранимости. В его ощущении глобальной чужести всему окружающему и себе самому как фундаментального экзистенциального состояния. В его исходе и безысходности. По всей обширной экспрессионистской территории происходит неподвластное человеку искажение и очуждение действительности, как это зафиксировано в необычайном по накалу трагизма стихотворении Е. Кеппена «Событие»:

Irrwind fliegt auf, flackert zum Blut und verjagt das verweilen,
Schon unter gärenden Beeren entglutet der Wein.
Niemand versucht die Erklärung und keiner der Weisungen Zeilen.
Ratlos dem Hange des Lichtes verwuchern verstehen und sein.

¹ Loerke O. Pompeiji, Theater // Die Erhebung. Jahrbuch für Dichtung und Wertung / Hrsg. Wolfenstein A. Berlin, o. J. S. 40.

Neben dem Chore des Glaubens schwillt Orgel Verzweiflung ein Lied,
Sänger und Sager des Wortes entsagen dem Zwang der Vertonung —
Wie das Gebälk des Ereignisses sich in Verzerrung verzieht,
Splittert bereits der Verfall Kreuz als unsägliche Lohnung¹.

Деформируется, как остов рушащегося здания, трещит по всем соединительным швам несущая конструкция бытия. Тщетны все усилия человека понять и дать объяснение происходящему. Исчезает вера — крест раскрошен, как крестовина дома под неимоверной тяжестью. Не срабатывают механизмы говорения и понимания. С ними исчезает и само бытие. Текст сложен в интерпретации, насыщен символикой и яркой образностью, торжественный гекзаметр подчеркивает масштаб этой ужасной потери и словно комментирует причину всеобщего нигилизма в поэтической версии Ницше: «Wer das verlor, / Was du verlorst, macht nirgends halt» («Кто столько ж потерял, как ты, покой не обретет нигде»)².

Такое экзистенциальное понимание внезапно охватившего человека ощущения чужести — не открытие экспрессионизма, но именно здесь заложена поразительная интенсивность его творческого потенциала. Обитание в чуждых сферах присуще всем немецким авангардным течениям, но без этого трагизма потери, который выделяет экспрессионизм на фоне прочих модернистских течений начала века. Весь немецкий авангард проделал путь от отчуждения к очуждению, но экспрессионисты никогда не теряли из вида образы «являющейся красоты», даже если она являлась только в осколках или обезображенной: «Holla, das häßlichste Ding ist schön, / Wenn es nur rollendes Leben hat»³. Все вместе — и экспрессионизм, и футуризм, и конструктивизм, и кубизм — вышли они в этот путь — «Aufbruch» — и ушли от реальной действительности, удалились, чтобы получше разглядеть ее, разложив на фрагменты; обратились к радикальному ее отрицанию как к неотъемлемой предпосылке конструирования новой революционной конкретики, как это, в частности, формально представлено в стихотворении «Чужие» Е. Арендта:

Augen foltern
Schweigen feindet
Nüchtern
Schalt
Langeweile zischt leisen Haß
Vor
Uns

¹ Köppen E. Ergebnis // Die Dichtung. 2. Folge. 2. Buch. 1923. S. 44.

² Nietzsche F. Vereinsamt // N. F. Gedichte. Stuttgart, 1996. S. 24.

³ Mürr G. Hamburg. Vorspiel // Der Sturm. 2. Jg. 1912. № 95. S. 758.

Auf
Türmt das Quälen
Sieden Sieden
Wir zerringen uns
In uns
Hinab
Und entstemmen uns dem Du
Röten Härten reißt das Grimmen
Wir vergehen aus
In
Du
Und
Zerwinden
Lautlos
Weinen in die Leere
Wir!¹

Но все действительно просто ушли и более не вернулись, экспрессионизм же уходил, чтобы «вернуться к сущности вещей» — это было одним из его главных программных требований: «Rückkehr zum Wesen der Dinge». Стихотворение Л. Зейферта 1910 года «Чужаки» звучит в этом контексте как программное:

Wir kommern aus dem Land, daß ihr verrufen nennt,
Wo blaustes Meer um goldene Schlösser schäumt,
Wo Blumen duften, wie ihr sie nicht träumt,
Und wo sich Schätze bergen, die man hier nicht kennt.

Die Nacht ist unser Tröster, unser Freund der Wind.
Wir dürfen unsres Gottes Kleid nicht tragen,
Wir dürfen unsrer Heimat Lied nicht sagen,
Weil wir aus unsrem — aus verrufnem Lande sind².

Wir sind die schweigenden und unerforschten Gäste
In eurem Saale. Und nur uns allein
Bezwingt nicht euer leichter Freuden = Wein,
Mit allzuhellem Auge schaun wir eure Feste.

Und selten, selten ist's, daß wir uns, Brüder, kennen

¹ Arendt E. Fremd // Der Sturm. 1926—1927. Heft 17. S. 80.

² Seifert L. Die Fremden // Der Brenner. 1. Jg. Bd 1. 1910. Kraus Reprint 1969. Heft 1—12. S. 236, 237.

— Wir sind so wenige, ihr seid so viele —
Dann ist's, als ob ein Flammenregen fiele,
In dem wir jubelnd uns und unser Weh verbrennen.

«Мы молчаливые, непроницаемые гости / на этом пиршестве, где нас не ждали. / Нас не пьянит ваш праздник, слух и глаз / не радуют забавы легкие в красивом шумном зале. / Мы опорочены, мы прокляты — изгои. Наши боги / вам непонятны, как язык и платье, которыми в стране своей гордимся, / здесь — прячем и почти стыдимся. / *Нас* мало — много *вас* и редко, редко / как братья мы обнимемся. И все же / наступит час, и дождь огнем прольется, / и выжжет нашу боль и нас самих, ликуя. / Чужими никому не будем больше в этом мире».

Весь утопизм экспрессионистского поколения, который сами экспрессионисты определяли как «принципиальный идеализм»,¹ коренится в невозможности этого возвращения — «*Ich finde euch wieder. Fremd*»² — и все же эти «странные странники» упрямо шагали в очужденном пространстве и отчужденном времени в поисках родины как пространства сатисфакции — «*Heimat und Unheimlichkeit zugleich / des Lebens wie der Toten Reich*»³. Их же упрекали в том, что они «цеплялись за пустоту» и «никаких классических высот» не достигли.

Упорство мятежного духа неустанно шагающего путника и тщетность его усилий — лейтмотив этой поэзии: «Но мы все же странствуем, странствуем в тоске», — как выразился И. Голль («*Aber wir wandern, wir wandern immer in Sehnsucht*»). Это поиск точки опоры в очужденном, деформированном мире и понимание, что быть ее не может: «*Unsrer Sehnsucht lange Karawane / Findet nie die Oase der Schatten und Nymphen!*» Это ненасытность и жажда планетарного масштаба как два неизменных спутника странствия и принципиальная, фатальная неутоляемость обоих желаний: «*Ach, und flössen Nil und Niagara / Über uns hin, wir schreien nur durstiger auf!*»⁴ («Ах, пусть прольются Нил и Ниагара / На нас, крик жажды тем сильнее!»). Динамический синтез в рамках категории чуждого и нечуждого, по результатам нашего анализа лирики этого периода, наиболее адекватно воплощает все возможные конфигурации дисгармонии экспрессионистской картины мира.

«Фигура-перевертыш» и все же функционирует в этой лирике как главная пружина всего механизма экспрессионистского экзистенциально-го странствия. Сжимаясь до своей критической точки, когда *Я* перестает

¹ В. Рейнер сформулировал его в 1919 году в журнале «*Menschen*»: 2. Jg. 1919. 1. Heft.

² *Rheiner W. Heimkehr // Ich bin ein Mensch — ich fürchte mich. Vergessene Verse und Prosaversuche. Assenheim, 1986. S. 71.*

³ *K. Otten Vorspruch // O. K. Herbstgesang. Gesammelte Gedichte. Berlin-Spandau, 1961. S. 48.*

⁴ *Goll I. Karawane der Sehnsucht // Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Berlin, 1920. S. 187.*

быть *Я*, она вновь разжимается и сообщает шагающему и ищущему необходимую для поиска надежду и энергию. В ней усматриваем мы реальное языковое воплощение всей трагики поколения: «Не больно мне, но болью *все же* я полна...» — «*Mir tut nichts weh und bin doch voller Schmerzen*»¹. В этой фигуре — извечная тревога предчувствий добрых и дурных:

Wir wankten angestrengt gepeitscht, gehetzt, entzwei gerissen;
und möchten *doch* nicht Freude missen
und Licht und Tag...
Doch unser Herze trauert,
Wir wissen nicht, was uns bedrängt,
Und fürchten immer einen Schlag,
der irgendwo im Ungewissen lauert².

«Шатаюсь, падая, в раздоре с самим собой, / Хлыстом гонимые и на последнем вздохе / Мы все ж о радости мечтаем, к свету / Протягиваем руки и стремимся... / И все же сердце наше скорбит о чем-то / И предчувствует, что где-то / Удар негаданный коварно притаился».

Наиболее драматично настроение «и все же» в его чисто романтическом развитии как глубочайшее страдание и потребность в нем отразились в амбивалентности лирики Большого города:

Ich bin allein, und bin doch nicht satt,
Ich gehe durch hunderte Straßen der Stadt,
Die alle Türen verschlossen mir hat...

Und mich immer mehr verliere. O wie ich leide.
Schon bin ich mir fern³.

«Я одинок и все же ненасытно / Вдыхаю воздух города и улиц, / Закрывших перед странником все двери. / Блуждаю, заблуждаюсь все более. О как я страдаю. / Сам себе чужой, далекий».

Это главная фигура-разворот в диалектике экспрессионистского сонета и трагических взаимоотношениях с Богом, миром, женщиной и самим собой. Ее мировоззренческая глубина и значимость пока остаются не промеренными.

Как заметил К. Пинтус в предисловии к «Сумеркам человечества», в его антологии предпринята попытка проговорить то, что «с помощью

¹ Hennings E. An Siurlai // Der Mistral. Eine lyrische Anthologie. Berlin, 1913. S. 22.

² Michel A. Wir Jungen // Die Aktion. 5. Jg. 1915. № 29—30. Sp. 369.

³ Schilling H. Berlin // Menschen. Zeitschrift neuer Kunst. 3. Jg. 1920. Sonderheft: Lyrik 1920. S. 156.

науки в человеке определить невозможно» («Das wissenschaftlich nicht Feststellbare im Menschen»)¹. Но, тем не менее, в предложенной им структуре лирического сборника на свет явственно и с пророческой точностью проступило то самое сознание нового поколения, о котором нельзя было прочесть в газетах.

Предлагаемая нами в качестве системно-структурного принципа *категория чуждого и нечуждого* — одна из возможных версий прочтения лирики экспрессионистского поколения. Это некая структурная матрица для изложения крайне негетерогенного материала очень большого объема. Каков ее теоретический и прагматический потенциал — покажет анализ всех лингвистических и экстралингвистических факторов.

Глава I. Социологический аспект чужести

Экспрессионистская субкультура

Художники этого времени противостоят обществу как еретики средневековья.

Г. Балль²

Один из авторитетнейших экспрессионизмоведа М. Штарк в работе «За и против экспрессионизма» заметил: «Итак, не будем себя обманывать и ничего выдумывать: немецкий экспрессионизм был интеллектуальной субкультурой»³.

В социальном поведении экспрессионистов манифестируются то же радикальное отрицание существующих общественных форм, тот же воинственный индивидуализм и воля ко всякого рода отклонениям от конвенциональных норм, та же приверженность к эпатажности и провокации, которые составляют мировоззренческую и эстетическую доминанту всех их теоретических программных высказываний.⁴ Это поведение в целом характеризуется дистанцированностью от общепринятых эстетических, моральных или политических вердиктов, теоретической и практической оппозицией по отношению к действующим в буржуазном обществе материально-экономическим, утилитарным законам и пренебрежением к суще-

¹ Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus / Hrsg. Pinthus K. Berlin, 1920. S. 9.

² Ball H. Die Kunst unserer Tage // Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. Pörtner P. Neuwied; Berlin. Bd 1: Zur Ästhetik und Poetik. 1960—1961. S. 139.

³ Stark M. Für und wider den Expressionismus. Die Entstehung der Intellektuellendebatte in der deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart, 1982. S. 25.

⁴ Обширная программатика экспрессионизма и пограничных авангардных движений систематизирована, в частности, в следующих сборниках документов: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910—1920. Mit Einleitung und Kommentaren / Hrsg. Anz Th., Stark M. Stuttgart, 1982. Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909—1938 / Hrsg. Asholt W., Fähnders W. Stuttgart, 1995.

ствующим формам власти.

Под субкультурой вслед за социологами мы понимаем «образование и кристаллизацию подсистем культурных норм, которые при определенных обстоятельствах могут значительно отклоняться от общепринятых в обществе на данном этапе его развития»¹. Действительно, то явление, которое нас интересует, — в период между империей кайзера Вильгельма и Веймарской республикой — находится не на уровне официальной тогдашней культуры, а представлено в кризисном сознании и в пафосе обновления молодого поколения. М. Штарк предостерегает от преувеличения места и роли экспрессионизма в общем культурно-историческом развитии и считает, что культурный ландшафт этих лет на самом деле гораздо в меньшей степени определялся экспрессионистскими, дадаистскими, футуристскими импульсами и настроениями, чем это пытались представить современники². По мнению Г. Перкинса, у литературных мятежников экспрессионизма не было никаких шансов на то, «чтобы не рассматриваться как социокультурное периферийное явление»³. Однако объективности ради он предупреждает, что и умалять роль его нельзя, так как экспрессионизмоведение убедительно доказало, в какой мере это трудно определимое искусство протеста и провокации находилось на высоте своего времени. «Но с фикцией общекультурного фона историки литературы распрощались»⁴.

Как обычно в экспрессионизмоведении, существует и противоположное мнение, которое П. Раабе высказывает в предисловии своего «Библиографического справочника». Колоссальный материал, собранный в нем, позволил автору охарактеризовать экспрессионизм как «повальное явление, редкое для Германии», «общенемецкое духовное движение» такой мощи и притягательности, что «нигде и не брезжило какое-то контрдвижение или противодействие»⁵. Третью точку зрения отстаивает Г. Кнапп, который считает, что экспрессионизм как движение «является в конечном итоге фиктивным продуктом истории литературы»⁶.

Такое отсутствие единства в понимании и дефиниции литературного экспрессионизма как мировоззрения, духовного и культурного движения, стилевого и художественного феномена стало уже своеобразным клише экспрессионизмоведения. Понять экспрессионизм как исторический феномен невозможно без того, чтобы не «воскресить его энтузиазм, пафос,

¹ König R. Komplexe Gesellschaft // R. K. Soziologie. Frankfurt / Main, 1968. S. 158.

² Stark M. Für und wider... S. 24.

³ Ibid. S. 24.

⁴ Ibid. S. 25.

⁵ Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. Stuttgart, 1992. S. 5—6.

⁶ Knapp G. P. Die Literatur des deutschen Expressionismus: Einführung — Bestandsaufnahme — Kritik. München, 1979. S. 15.

одержимость, неслыханное прежде настроение прорыва. Молодые литераторы хотели нового, неизвестного, революции, переворота, нового мира, поэтому так спонтанно и с таким воодушевлением откликнулись на манифесты футуристов»¹. Портрет поколения и особенности возникновения его литературной продукции будут неполными, если мы не представим это движение как субкультурное явление. Важным компонентом в нашем взгляде на экспрессионизм как эстетический феномен является единая философская и эстетическая платформа литературного течения, которая сформировалась в этот период именно в условиях субкультурного взаимодействия всего молодого поколения. Чтобы оценить экспрессионизм как искусство, необходимо сначала увидеть его как переживание, как образ человека, как мировоззренческую тенденцию, как «гуманоцентрическое сознание», по выражению О. Манна².

В немецком литературоведении определение места экспрессионизма в общеевропейском литературном процессе пестрит разнообразием дефиниций в зависимости от принципов и подходов к его изучению. Однако самым высокочастотным и самым обтекаемым определением явления было «движение», и сколько бы против него ни выступали литературоведы, им продолжают пользоваться. Действительно, термин «движение» вызывает много нареканий в силу своей расплывчатости, но он достаточно нейтрален и, в конечном итоге, оказывается непринципиальным для рассмотрения экспрессионизма как эстетического феномена. Кроме того, термин «движение» подчеркивает по большей части неорганизованный характер этого явления. Образование групп, кругов, клик рассматривалось уже современниками экспрессионистов в качестве наиболее характерного и яркого признака этого движения.

Социология различает два типа объединений: формальные и неформальные. В экспрессионистском движении представлены оба типа и их промежуточный вариант. Формальная группа, как правило, связана с каким-либо конкретным местом и имеет точную дату рождения. Это многие издательства и литературные клубы. Труднее вычлнить неформальную группу, которая держится исключительно на личных отношениях ее членов, ее границы расплывчаты, количество членов неопределенно, место встреч не привязано к определенному пункту. В прекрасном исследовании П. У. Хендаля «Картина буржуазного мира в экспрессионистской драме», которое по сей день имеет репутацию самого полного социологического исследования этого феномена, на основе обширного биографического материала прослеживается динамика формирования групп, механизм их

¹ Raabe P. Der Expressionismus als historischer Phänomen // Der Deutschunterricht. Jg. 17. 1965. Heft 2. S. 11.

² Mann O. Einführung // Expressionismus — Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, 1956. S.18.

функционирования и причины их антагонизма по отношению к обществу. Автор приходит к парадоксальному выводу, что экспрессионистские группы были одновременно очень заметными и совершенно неизвестными. В общей массе эти группы занимали крайнее положение в буржуазном обществе, но как аутсайдеры своим отклоняющимся от общепринятых норм поведением и нестандартным мышлением обращали на себя гораздо большее внимание, чем те группы, что составляли ядро общества. Однако вследствие своего периферийного положения они оставались для общест­венности в своих внутренних отношениях и взаимодействиях малоизвестными¹. О внутренней структуре этих объединений не осталось никакой объективной официальной информации, она зафиксирована только в воспоминаниях их непосредственных участников. Поэтому исследователь может полагаться в вопросах механизма внутреннего функционирования групп лишь на оценку самих экспрессионистов.

Антагонизм этих групп по отношению к обществу имел разную степень остроты. Он был представлен различными формами между двумя полюсами: толерантности и враждебности. Мюнхенская группа вокруг Гуго Балля и издателя Бахмайра чувствовала свою необычайную сплоченность на почве ярко выраженной агрессивности по отношению к буржуазии. Но наряду с ней существовало много группировок, для которых такое противостояние было несущественным или побочным, и отношения в них складывались на дружеской основе и уходили в школьные или студенческие связи.

Активность любой литературно-философской группы выражается и измеряется ее поэтической и эссеистской продукцией. Эта продукция адресована широкой публике, так как она стремится к распространению новых форм и идей. Активность группы направлена на то, чтобы вызвать реакцию окружающего мира. В экспрессионистское десятилетие она оказывается столь высокой и напористой, что общественность чувствует себя втянутой в этот процесс и вынужденной заниматься идеями, отклоняющимися от общепринятых. П. Хоендаль отмечает интенсификацию этого взаимного влияния, которое социологи называли «интердепенденцией»: так как внутри экспрессионистских групп осуществлялась интенсивная коммуникация между ее членами, то очень скоро нестандартные, отклоняющиеся от нормативных взгляды превращались в само собой разумеющиеся. И если общество первоначально относилось к активности групп резко отрицательно — об этом свидетельствуют многочисленные критические статьи в прессе по поводу мероприятий этих групп — то по истечении некоторого времени оно попадало под их влияние и не могло противостоять воздействию и привлекательности их свежих идей. Такое постепенное

¹*Hohendahl P. U. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg, 1967. S. 63 ff.*

сближение общества с взглядами его аутсайдеров относится к регулярным процессам групповой динамики. Очевидно, что мнение П. Раабе о повсеместном и глобальном превалировании экспрессионистских идей базируется именно на некоторой переоценке действия законов этой внутренней динамики.

Структура и характер деятельности экспрессионистских группировок способствовали взаимопроникновению новых веяний во всех сферах. Даже при наличии *формально организованных* экспрессионистских групп («Штурм», «Аktion», «Новый клуб», «Неопатетическое кабаре», «Гну», «Мост», «Синий всадник» и др.) работа в них носила скорее *неформальный характер*. Они не были закрытыми группами, как крайне экстравагантный и элитарный «Круг Георге», их члены мигрировали из одной в другую, печатались по своему усмотрению, много путешествовали по Германии. Экспрессионистские писатели в это время были в большинстве своем студентами или юными докторами наук, поэтому их местонахождение, как правило, зависело от местонахождения университета, в котором они в данный момент преподавали или слушали курс лекций. Такие центры стихийно возникают вокруг одной личности поэта или издателя. Гейм тесно контактировал с Мюнхеном. Балль, напротив, оттуда распространял свои новые идеи в сторону Берлина и Дрездена. Связи между пражскими экспрессионистами и лейпцигским кругом издателя К. Вольфа обеспечивались Ф. Верфелем и В. Хаасом. Э. Бласс был мостом между Гейдельбергом и Берлином. Во время войны местом встреч литераторов и художников стало «Кабаре Вольтер» в Цюрихе. А самым ярким свидетельством такого переплетения путей разных групп стали журналы. Количество их редакционных сотрудников никогда не ограничивалось только местными литераторами. В примерно 100 журналах, издававшихся в период с 1910-го по 1922 год, печатались практически одни и те же авторы: Гейм, Бенн, ван Годдис, Шикеле, Эренштейн, Верфель, Эдшмид, Хиллер, Блей, Хатвани и др. Этот список возглавляет Эльзе Ласкер-Шюлер, публикации которой можно найти во всех самых популярных литературных журналах того времени: «Штурм», «Аktion», «Пан», «Новый пафос», «Новое искусство», «Революция» и др. Только между мартом 1910 года и сентябрем 1912 года в «Штурме» помещены не менее 45 ее лирических текстов¹. Поэтому на карте экспрессионизма этого времени не только Берлин, Вена, но и Прага, Гейдельберг, Лейпциг, Мюнхен, Дармштадт, Ганновер, Бреслау.

Литераторы знают друг друга, вместе работают, печатаются, высту-

¹ Э. Ласкер-Шюлер публикуется в «Штурме», начиная с его второго номера («Amokläufer», 10 марта 1910) и перестает это делать только после окончательного разрыва с Г. Вальденом в 1912 году. Здесь же печатаются ее изумительные по выразительности, точности руки и верности линии рисунки «жителей ее фантастического королевства».

пают и отражают нападки публики¹, они связаны между собою сложными отношениями симпатии и антипатии, и это создает чувство единства, сотрудничества и впечатление некоего психологического и социального фундамента для укоренения термина «экспрессионизм» и рождения единого мироощущения.

Формальными элементами экспрессионистской субкультуры можно считать литературные клубы и кабаре, журналы и издательства, а также практический результат их деятельности — антологии и сборники стихов, включая полные собрания сочинений, которые в виде литературной продукции обозначили масштаб, мировоззренческую и эстетическую позиции молодого поколения и определили активность творческой деятельности всех формальных и неформальных ячеек литературного экспрессионизма.

Литературные клубы и кабаре

П. Раабе полагает, что единство поколения, в котором ему отказывают историки литературы, тем не менее, есть, и проявилось оно, прежде всего, в образовании групп, в «совместном выступлении молодых авторов, чего нельзя сказать о языке и стиле»². Такими организационными ячейками раннего экспрессионизма были «Новый клуб», организованный К. Хиллером³ в марте 1909 года, и «Неопатетическое кабаре» (февраль 1911 года). Они стали местом жарких литературных баталий и первой пробы своих сил. В 1910 году «Новый клуб» открыл и представил на суд публики поэтический гений Георга Гейма. Почитатели Ницше и Георге объединились в «Неопатетическом кабаре»: ван Годдис, Бласс, Гейм, Ласкер-Шюлер, Унгер читали там свои стихи, движимые желанием сломать барьер между поэтом и публикой и выйти из анонимности. Левенсон и Вольфзон систематически делали философские и литературные доклады, а Вассерман и Блюмнер читали стихи Рильке, Гофмансталя. В кабаре «Гну» («Gnu»), также организованном в 1911 году К. Хиллером, перечитали свои стихи все авторы раннего экспрессионизма.

¹ «Общественность смеялась и потешалась над ними, а в большинстве случаев хранила молчание. Такое положение, одобренное слегка гениальным аристократизмом, вынуждало их ретироваться в маленькие прокуренные комнатки различных кафе или экстравагантных книжных лавок и там читать свои произведения перед узким кругом публики. И все же никому другому, как этим двадцатилетним, бестолковая метрополия так не въелась в кровь», — вспоминает Р. Кайзер. *Kayser R. Literatur in Berlin // Das junge Deutschland*. 1918. S. 41 ff.

² P. Raabe. *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910—1921*. Stuttgart, 1964. S. 1.

³ К. Хиллер — одна из важнейших фигур среди политиков и идеологов движения, блестящий организатор и оратор, который, как вспоминает Г. Э. Якоб, «имел право представлять лицо «Клуба» на литературной арене Германии уже потому только, что среди всех нас, слишком юных, он единственный был обладателем докторского титула и лысины». *Jacob H. E. Der neue Club // Expressionismus. Literatur und Kunst 1910—1923*. Marbach, 1960. S. 23.

Самым известным литературным кафе в Берлине было «Café des Westens», а в Мюнхене «Café Stefanie», которые обыватели за их богемность и скандальную славу называли «кафе великого безумия» или «мания величия»: «Café Grössewahn». Э. Бласс сравнивает «Café des Westens» со школой воспитания художника и гордится, что эту школу прошел¹. Однако завсегдатаи этого кафе вспоминают о «витавшей в воздухе чудовищной враждебности, с которой им приходилось сталкиваться»². Жизнь этого кафе полна курьезами и страстями, так как его обитателями на равных правах были литераторы и бродяги, артисты и преступники, религиозные маменьки и сексуальные извращенцы, анархисты, коммунисты и социал-демократы, синдикалисты и художники³. П. Раабе очень высоко оценивает роль подобных литературных кафе, так как выступления в них в обстановке постоянной полемики требовали большой самостоятельности и поэтической ангажированности. Почти во всех крупных городах подобные литературные вечера были обычным делом, и авторы путешествовали как проповедники, неизменно собирая полные залы. В газетной статье, в которой Хиллер впервые в 1911 году делает широко известным в литературных кругах термин «экспрессионизм», дана оценка и деятельности этих литературных клубов. «Мы — клика поэтов, которые сегодня считают себя в Берлине новым поколением»⁴, — пишет Хиллер.

По характеристике «вечного президента» «Нового клуба» К. Хиллера, эта организация представляла собою «объединение озабоченных судьбой искусства молодых людей между двадцатью и двадцатью пятью»⁵. Принципом функционирования клуба было сохранение творческой индивидуальности и ее координация с общими устремлениями единомышленников. Целью создания клуба было определение своего собственного места и значимости на общем литературном фоне, а также «достойная подача себя» литературной общественности. Организационной основой клуба послужило студенческое объединение Берлинского университета, существовавшее с 1908 года и называвшее себя «Свободным научным объединением». Группа собиралась каждую среду в комнате «Летучей мыши» казино «Nollendorf». Здесь спорили об искусстве, о проблемах современного общества и новых литературных публикациях. В программах заседаний клуба стоят «Ессе homo» Ницше, понятие культуры у Г. Зиммеля, новая лирика, Фрейд и «Décadence». Курт Хиллер буквально атакует именитых лите-

¹ Blass E. Das alte Café // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. S. 38.

² Meyer A. R. Die Maer von der Musa expressionistica. Düsseldorf; Kaiserwerth, 1948. S. 12.

³ Информация такого характера собрана в «Кабинете курьезов»: Szitty E. Das Kuriositäten-Kabinett. Konstanz, 1923. S. 256 ff.

⁴ Hiller K. Die Jüngst-Berliner // Heidelberger Zeitung. Monatsbeilage № 7. 22. Juli 1911. S. 2.

⁵ Haberer J. Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt / Main; Bern, 1981. S. 41.

раторов и ученых, чтобы залучить их на очередное заседание клуба.

«Неопатетическое кабаре» стало официальным органом «Нового клуба». Своими отличиями в формах презентации от обычных кабаре Берлина оно вызывало ажиотаж публики и критические публикации в прессе. Программатика «Нового клуба», представленная на вечере открытия «Неопатетического кабаре» собравшимся слушателям, необыкновенно воодушевила авангардных писателей и поэтов и вызвала крайнее раздражение обычной для кабаре буржуазной публики. Эпатажность и провокация отличали все без исключения мероприятия в «Кабаре», которые нередко заканчивались и шумными скандалами.

Одновременно «Неопатетическое кабаре» видело себя трамплином для тех молодых писателей, чьи имена еще не были на слуху и не осели в сознании общественности. Такими представителями нового направления в немецкой лирике и стали уже перечисленные ван Годдис, Гейм, Бласс, Коффка, Йентцш, Верфель.

«Кабаре» как авангардистская попытка представить искусство декламации во многих характеристиках своих совпадает с кабаре берлинской богемы. Таким местом встреч круга Хиллера с богемой и стало выше упомянутое знаменитое и богатое традициями «Café des Westens» — штаб-квартира берлинской литературной жизни. Именно в этом кафе состоялся контакт и завязались дружба и сотрудничество с литераторами из круга Вальдена и Пфемферта, с поэтами Вегнером, Ласкер-Шюлер, Бенном, Хардекопфом, Цехом, Рубинером, Хазенклевером, Верфелем.

Пропагандируемый «Неопатетическим кабаре» «экстравагантный индивидуализм», эксклюзивное положение каждой отдельной личности и программный витализм сближают литераторов-экспрессионистов со стилем жизни и мироощущения богемы. Их объединяет общая антигражданская позиция как симптом буржуазного декаданса и глобального отчуждения. Это противостояние экспрессионистского движения официальной культуре и обществу является одной из его основных социальных характеристик. Как богема, так и экспрессионизм представляют собой сферу проявления своевольного и революционного таланта, напитанного идеями нигилизма. И в том, и в другом явлении отчетливо проступают черты типично городского образа жизни, где необходимо проявить свою индивидуальность, подать себя нестандартно, броско, с капризами и претенциозностью, смысл которых заключается не в самих капризах, а в формальной константе «впечатляющей инакости»¹.

Богема и другие формы антиобщественного поведения — дендизм, снобизм, маскировка — форсировали все те тенденции, которые были ха-

¹ *Kreuzer H.* Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jh. bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1968. S. 220.

рактены для атмосферы большого индустриального города этой эпохи¹. Два эти антиобщественные явления не тождественны. Богема старше экспрессионизма: к 1910 году, когда новые литературные тенденции начали пробивать себе дорогу, богема уже имела свою историю и традиции. «Café des Westens» существовало в Берлине с 1896 года и уже за полтора десятка лет до «прорыва» экспрессионистской литературы собирало свою критически настроенную публику, основными интенциями которой были отрицание и сомнение. Именно в этом пункте пересечение взглядов представителей обоих явлений наиболее отчетливо. При всей трудности их дефиниции, есть все же явные отличия одного от другого. Их временные наложения, пересечения, совпадения не означают их полной идентичности. Далеко не все литературные объединения ориентировались на стиль жизни богемы. Кроме того, можно привести целый ряд поэтов, которые никогда не примыкали ни к какому формальному или неформальному кругу и даже в общем литературном процессе оставались отшельниками. Например, Георг Тракль в годы учебы в Вене не выказал ни малейшего желания или попытки примкнуть к ее богемным кругам. В Мюнхене Густав Зак шагал совершенно отдельным от всех литературным путем и выказывал свое полное пренебрежение к кругу Бахмайра, который славился своей неумной враждебностью к официальной буржуазной культуре. Крупнейший драматург Георг Кайзер совершенно отгородился от литературных и политических будней. Но творчество каждого из них отличается явным антагонизмом по отношению к буржуазному обществу и его представлениям об искусстве. А Эльзе Ласкер-Шюлер в своем социальном поведении на грани всех приличий и в своих масках Принца или Иосифа превосходила степень эпатажности даже богему. Одним только своим внешним видом, начиная с прически и заканчивая костюмом, она отмежевывалась от мира буржуа так же, как это делали Готье своей красной жилеткой, Бодлер — зеленым париком или Маринетти — стеклянной шляпой. Такая подчеркнутая дистанцированность от общества или, как в случае Ласкер-Шюлер, демонстративная изолированность от него всегда носили черты экзотизма и бегства из мира, а по характеру были агрессивными и наступательными.

Проблема соотношения богемы и экспрессионизма всплыла в связи с определением места и роли богемы в процессе формирования литературного модернизма. П. У. Хоендаль считает, что в своих пристрастиях к оригинальности, экстравагантности и «позе инакости» при всех изменившихся внешних условиях богема, в отличие от экспрессионистских группиро-

¹ Такими формами поведения славились многие экспрессионисты. Они должны были олицетворять совершенное превосходство сноба (Штернгейм), полное равнодушие к мнению публики (Кайзер), но за ними часто стояли тщательно скрываемые одиночество или отчаяние. Об этом см. *Hohendahl P. U. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. S. 74 ff.*

вок, все же остается верной своему романтическому происхождению¹. В целом соглашаясь с точкой зрения Г. Крейцера о «неидентичности экспрессионизма и богемы»², выделим те аспекты, которые свидетельствуют о социальном происхождении экспрессионизма частично из принципов божественного мироощущения и доминирующей в богеме амбивалентной позиции в отношении художественной продукции.

Существенным является, прежде всего, тот факт, что все божественные круги и кружки решительным образом способствовали подготовке и прорыву на литературную арену «новой лирики», так как они совершенно не были отягощены гнетом конвенциональных критериев и мерок, предоставляя свои сцены и трибуны в распоряжение молодого поколения. Для представителей богемы и экспрессионистских группировок наиболее типичным было чувство индивидуальной свободы, которую обрели молодые люди, вырвавшиеся из провинции или мелкобуржуазного семейного круга, предрассудков семейного или местечкового масштаба. В этом смысле практически вся молодежь равнялась на ставшую культовой фигуру Артюра Рембо, «одинокое метеора», по определению С. Цвейга, «никому не принадлежавшего и не желавшего принадлежать, космополита, как все кочевники, готового ко всякой аванюре»³. Однако с чувством независимости всегда связано чувство одиночества, и оно никому так хорошо не было знакомо, как жителю большого индустриального города — Молоха. Отношение богемы и экспрессионистов к этому «великому чудовищу» одинаково амбивалентно — восхищение и отторжение. И те, и другие, вырвавшись из провинции, сразу вступали в борьбу за выживание, так как большой город явился для всех «новой формой жизни». В основных своих мировоззренческих и эстетических компонентах — критичности и агрессивности, нигилизме и циничности, артистике и экспериментальности, гимновости и экстатичности — оба явления практически совпадали. Большинство экспрессионистских манифестов, уподобляясь божественному радикализму, носили характер яростных гиперболических заявлений: «Наша психология покажется вам скандальной. Наш синтаксис задушит вас. Мы собьем вас с толку и будем улыбаться улыбкой авгуров»⁴. Субъективизм и пафос крика, антиисторичность, новые театральные принципы и эффекты, отторжение Веймарской классики и поклонение «Буре и натиску» и романтизму, симпатия к люмпен-пролетариату в одинаковой мере присущи тем и другим кругам. Интерес к «униженным и оскорбленным» всех разновидностей — от национальных, этнических и классовых аутсайдеров до больных, пре-

¹ Hohendahl P. U. Das Bild der bürgerlichen Welt... S. 72—74.

² Kreuzer H. Die Boheme... S. 55.

³ Zweig S. Arthur Rimbaud (1907) // Gesammelte Werke in Einzelbänden. Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902 — 1947. Frankfurt / Main, 1990. S. 201.

⁴ Hardekopf F. Die Aeternisten. Erste Proklamation des Aeternismus // Expressionismus. Literatur und Kunst 1910—1923. Marbach, 1960. S. 125.

ступников, алкоголиков и умалишенных, от носителей более свободной морали, поклонников Эроса до жертв двойной морали общества — тематический фундамент литературной продукции членов этих группировок.

Оба явления имеют много общего и в их парадоксальных противоречиях. Таким парадоксом видится их одновременная приверженность к ярко выраженному эгоцентризму, индивидуализму, с одной стороны, и к страстному стремлению к братству, родству со всем миром, с другой. Революционно-утопические призывы к единению и глорификация «общечеловеческого идеального будущего» соседствуют с анархистскими воззваниями или циничными лозунгами. Известная строка Верфеля «Тебе родным быть, человек, моя мечта!» («Mein einziger Wunsch ist, dir, o Mensch verwandt zu sein!») столь же характерна для экспрессионистской лирики, как и циничное утверждение Бенна: «Вершина творенья, свинья, человек» («Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch»).

Наряду со скепсисом относительно всего старого, застывшего, стабильного в богеме также была узаконена и академическая, корректная, традиционная литературная продукция. В социальном поведении также прекрасно уживались претензии на право некой специальной богемной морали и экзистенции с принципами морали буржуазной и ее предпочтением консервативного искусства. Такая же тенденция характерна для негетерогенной литературы экспрессионизма и поведенческого аспекта молодых литераторов, которые не видели никакого противоречия в том, что, не оставляя камня на камне в своих манифестах от вильгельмовского общества, продолжали исправно служить аптекарями, врачами, адвокатами, почтмейстерами или военными. Однако своими традиционными и немятежными гранями искусства и богема и экспрессионизм словно вызывают эффект обманутого ожидания и некоторого разочарования публики от тривиальности и стандартности. Такие ожидания обязательного мятежа со стороны богемы в какой-то мере оправданы, так как она действительно питала большую часть европейских провокационных стилевых направлений со времен романтизма. Внешние атрибуты и причины таких ожиданий также сыграли свою роль: возраст почти всех членов подобных групп таков, что их самоутверждение и путь к известности быстрее и надежнее всего гарантировался громким низвержением ценностей литературных мэтров. А общая атмосфера богемности, где наиболее существенным было не поступательное развитие, а непрерывное изменение, создавало тот благодатный климат, в котором авангардистские мысли, программы и художественные образцы формировались и усваивались невероятно быстро. Г. Бар в исследованиях модернизма запечатлел эту особенность богемы: «Это было время, когда каждый, у кого вообще имелись какие-то литературные мнения, взгляды, желания, в мгновение ока оседал, издавал сложную громоздкую программу из напыщенных фраз и, если только он не за-

бывал приложить к ней добросовестно и с любовью написанную автобиографию и точное указание произведений, которые он намерен издать в ближайшие годы, то он незамедлительно провозглашался своими собратьями новым и еще более достойным Лессингом или Гете. Это было время революционных лилипутов в литературе»¹.

Много общих черт между богемой и экспрессионистским движением можно обнаружить и в хронологии их расцвета, пика и заката, связанной с конкретным историческим развитием событий в Германии. Мировая война очень затруднила для богемы утверждение своих мировоззренческих, эстетических позиций и просто стиля жизни. Тесное общение в одном кругу политических противников оказалось на деле невозможным. Демобилизация проредила когда-то многочисленные группы, скрывавшиеся от воинской повинности молодые люди в статусе эмигрантов откололись от центров и рассеялись по провинциям. Остатки богемных литераторов отличались необычайной политической и художественной радикальностью. Так, например, продукт цюрихской богемы дадаизм являл собою узел всех тех противоречий, которые он унаследовал от нее. Высокомерие, заносчивость и сарказм отчаяния, политическая радикальность и аскетическая религиозность, ожесточенная критика культуры и любовь к искусству, спекулирование настроениями публики и установка на скандальный успех пронизывали всю деятельность Гуго Балля и его окружения.

Частичные перемены в государственном устройстве и общественном порядке после поражения в войне выбили почву из-под ног богемы, так как она лишилась противодействующей силы, питавшей ее активность и кураж. С экспрессионистами произошла *такая* метаморфоза вследствие прозрения и несостоявшегося очищения, что от провокации беллицистских мотивов довоенного периода не осталось и следа. Экспрессионистская лирика пожертвовала войне самые яркие литературные таланты и после войны уже не могла оправиться от потери и существовать далее в прежнем качестве.

Революция и Веймарская республика завлекли под свои знамена немало представителей богемы и экспрессионистского движения, где они выдвинулись, хотя и очень ненадолго, в первые ряды политических деятелей. В оценке этого периода экспрессионистской литературы, стоявшей в 1919—1920 году в самом центре художественных интересов, наблюдается кардинальное разногласие. Часть литературоведов полагает, что именно в эти годы экспрессионизм достиг своего внешнего кульминационного пункта, другие считают, что именно с создания Республики советов и участия в ней экспрессионистов начался закат движения². «Там, где экспрес-

¹ Bahr H. Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt / Main, 1894. S. 49.

² Kreuzer H. Die Boheme... S. 56.

сионизм попытался поставить свои чувства и мысли с головы на ноги, то есть перековать свой призыв к братству в политические действия, он потерпел поражение»¹. Парадигматичной для этого высказывания выглядит созданная в 1919 году в Мюнхене Республика советов. В своих лозунгах и программах она насквозь пронизана духом экспрессионизма. В них слышны те же попытки заменить патриархально-иерархическое общество отцов на общество всеобщего братства. Экспрессионист-драматург Э. Толлер стал председателем Центрального совета рабочих, крестьянских и солдатских советов Баварии. За свои качества пламенного народного трибуна, политического оратора и гения риторики его называли «немецким Дантоном»², но в эмиграции в Америке в 1939 году все его прежние духовные силы и энергия покидают его, и он добровольно расстается с жизнью. В создании Мюнхенской республики советов необычайной активностью отличался и другой экспрессионист — Э. Мюзам. В 1919 году после разгрома Республики он был обвинен в измене родине и приговорен к 15 годам тюремного заключения. После амнистии 1924 года он ничуть не умерил своего революционного энтузиазма и возглавлял в Берлине «Анархистское объединение». Будучи всегда на виду, он стал одной из первых жертв национал-социализма среди экспрессионистов: в 1933 году его арестовали и год спустя казнили в концентрационном лагере Ораниенбаум.

Возвращаясь непосредственно к формальным объединениям экспрессионистского движения, отметим, что им были свойственны все характерные особенности богемных кружков: отсутствие стабильности и последовательности в стремлении к переменам и к новому, внутренние противоречия и разногласия среди членов групп, их приходы и уходы, скоропалительные вердикты о гениальности молодежи и организованная литературными политиками мгновенная известность подающего надежды, вчера еще никому не известного поэта; создание квазиальтернативных группировок, а в общей тенденции — так же как и у богемы, постепенное «испускание духа» и переход художественного экстремизма в более упорядоченные формы и в почти что реализм «Новой вещественности». Но в период до начала военных действий в Европе экспрессионистские группировки мощно влияли на литературный процесс и были основными источниками рождения легенд и мифов об экспрессионизме.

Просуществовав два года, скандальный «Новый клуб» распадается. Под предлогом административных разногласий в руководстве клуба Хиллер в сопровождении друзей Бласса и Вассерманна выходит официально из состава членов клуба. Друзья основали «литературный клуб Гну», который продержался с 1911 по июнь 1914 года. Журнал «Аktion» даже помещает характерный для Хиллера анонс об этом событии: «Наш сотруд-

¹ Glaser H. Literatur des 20. Jhs. in Motiven. München, 1979. Bd 2: 1918 bis 1933. S. 24.

² Rothe W. Ernst Toller. Hamburg, 1983. S. 16.

ник д-р Курт Хиллер сообщает, что он выходит из состава «Нового клуба», руководимого им со дня его основания, по причине наскучившего ему бестактного поведения некоторых членов клуба; он придает большое значение тому, чтобы в дальнейшем его не считали ответственным за все поступки этого объединения»¹. Литературные вечера «Гну» проводились с осени 1911 года в книжном магазине Reuss & Pollack и в «Café Austria». По случаю его открытия на первом вечере Хиллер сформулировал основные принципы той литературы, которую он собирался представлять и пропагандировать в клубе: «Чувственность и скептицизм — вот что есть искусство»². Так же как и «Новый клуб» кабаре «Гну» в своих теоретических посылах исходило из философов Ницше, в частности, из его категории «воли к власти», с которой, по мнению Хиллера, был связан любой политический жест «духовного творца».

Судя по объявлениям в «Штурме» и «Акцион», литературный сезон «Гну» 1911—1912 годов был представлен четырьмя, а 1912—1913 годов — пятью вечерами. Хиллер продолжает свою политику зазывания на мероприятия известных в экспрессионистских кругах личностей: в «Гну» с широким резонансом выступили Вальден, Блюмнер, Хардекопф, Цех, Пфемферт, Эйнштейн, Вольфенштейн, Бехер, Лихтенштейн, Рубинер.

«Гну» также вносит свою лепту в открытие и популяризацию новых талантливых поэтов. 23 ноября 1911 года Макс Брод представляет членам клуба молодого Франца Верфеля, который до этого был известен только у себя в Праге. 15 декабря 1911 года Верфель читает перед публикой «Гну» стихотворение, которое делает его на утро знаменитым и становится не только его собственной визитной карточкой, но и знаковым произведением всего движения. Впервые с трибуны он декларирует доминирующее экспрессионистское мироощущение как тотальную чуждость: «На земле ведь чужеземцы все мы» («Fremde sind wir auf der Erde alle»). Постепенно «Гну» завоевывает очень широкий круг почитателей, иногда на вечерах присутствуют до тысячи слушателей, что при тогдашнем изобилии культурных мероприятий Берлина и возможности широкого выбора городских развлечений свидетельствует о необычайной популярности этих литературных вечеров. Не произошло и окончательного разрыва с «Новым клубом»: и Гейм, и ван Годдис продолжают сотрудничать с Хиллером и охотно читают свои стихи в «Гну».

В 1913 году трудные времена наступают и для «Гну», когда Эрнст Бласс дистанцируется от Хиллера и всего движения и находит новые интересы в круге Георге. Тем активнее деятельность Хиллера в поисках новых притягательных для публики и модных литераторов. Так, например, много усилий он затратил, чтобы привлечь к кабаре юного Вальтера Ха-

¹ Haberer J. Kurt Hiller... S. 47.

² Ibid.

зенклевера, который в этот момент работал над своей театральной пьесой «Сын». Но с середины 1914 года, перед объявлением войны и всеобщей демобилизации, деятельность «Нового клуба» и «Гну» прекращается по тем же причинам, по которым рассыпались и богемные кружки.

Еще одним небольшим штрихом к общим характеристикам богемы и экспрессионизма можно считать их поистине неумную страсть к публичным выступлениям. Эта поэзия жила от слова, читаемого вслух. Не случайно поэты сменивших экспрессионизм дадаистов — Ганса Арпа, Курта Швиттерса — можно было только слушать, так как они хотели своими поэтическими выступлениями заглушить грохот современного мира. Именно такие читки в больших залах сделали новую литературу известной, а авторы ее испробовали силу слова на публике. Сегодня уже невозможно представить себе истинные масштабы этого «литературного аттракциона» больших городов. Современники и участники тех спектаклей отмечают одну их удивительную особенность: нередко авторы становились популярными с одним-единственным удачным стихотворением, одной удачной строкой; никого не интересовало наличие законченных поэтических циклов или сборников. Так мгновенную известность обрели ван Годдис стихотворением «Конец мира», Больдт — стихотворением «Юные лошади! Юные лошади!», Клабунд — строкой «Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern!», а Бласс — строкой «Die Straßen komme ich entlang geweht».

В воспоминаниях издателя А. Р. Мейера зафиксирована эта поразительная атмосфера ожидания, настроенности на поэтическую волну или просто жажда маленького богемного скандальчика: «Сегодня просто уже невозможно представить себе, в каком волнении мы вечерами, сидя в «Café des Westens» или на улице у церкви Gedächtniskirche, ожидали выхода очередного номера «Штурма» или «Аktion»... Только и шептались, что об угрожающе грубой физической силе Георга Гейма. Снова сложились новые фронты? Заарканили нового перебежчика? Какому лагерю грозит раскол? Чья дружба дала трещину? Кто вознесся? Кто пал? Любые биржевые новости казались нам по сравнению с этими второстепенными. Мы сами имели свою рыночную ценность! И каждый знал почему... Как зовут нового человека?.. Альфред Лихтенштейн-Вильмерсдорф. А стихотворение его озаглавлено «Сумерки». Вытеснит ли оно «Конец мира» ван Годдиса?»¹

Литературная продукция, в гигантском объеме и на любой вкус, была урожаем этой субкультурной ситуации.

Литературные журналы экспрессионизма

¹ Meyer A. R. die maer von der musa expressionistica. Düsseldorf; Kaiserwerth, 1948. S. 12.

При всем накале социальных противоречий между обществом и экспрессионистскими группировками в самой острой форме это противостояние выплеснулось непосредственно в самой литературной продукции на страницах журналов. Сама позиция журнала — сопротивление традиции, нападение, защита, критика, противостояние, последовательность в представлении нового — соответствует его немецкому словарному значению *Zeit-Schrift* — исторический документ, фиксирующий дух времени. Не случайно история публикации журнала «Акция» Ф. Пфемфертом идентична главным направлениям формирования и развития всего экспрессионизма в целом. «Акция» — лучшее литературное ревю этого периода — стало *главным поступком* экспрессионизма. Публиковавшаяся в нем лирика определяла новое время, а стихотворение становилось посланием.

Ничто так не подходило для целей юных начинающих литераторов, как журналы, обеспечивавшие мгновенную реакцию публики. Самая характерная черта экспрессионистского десятилетия в Германии — огромное количество и разнообразие журналов. Среди них журналы-долгожители, продержавшиеся и пользовавшиеся популярностью на протяжении всего экспрессионистского периода, и журналы, издававшиеся не больше года: «Новое искусство» («Die neue Kunst» 1913—1914, издатели Г. Бахмайр, Й. Р. Бехер, К. Оттен), «Эхо времени» («Zeit-Echo», 1914—1917, Л. Рубинер; Мюнхен, Берн), «Революция» («Revolution», 1913, Г. Лейбольд, Г. Балль; Цюрих), «Трибунал» («Das Tribunal» 1919—1921, К. Мирендорф; Дармштадт), Одно лишь перечисление их названий дает ясное представление об их программатике: «Свободная птица» («Der lose Vogel»), «Молодая Германия» («Das junge Deutschland»), «Ураган» («Der Orkan»), «Красная земля» («Die rote Erde»), «Революционер» («Der Revolutionär»), «Противник» («Der Gegner»), «Цель» («Das Ziel») и десятки других.

П. Раабе систематизирует в двух библиографических справочниках всю периодическую печатную продукцию с 1910 по 1925 год¹. В справочнике 1964 года дан исторический набросок всего грандиозного спектра литературной жизни экспрессионизма: представлены все вышедшие в Германии с 1910 по 1921 год журналы, ежегодники, альманахи, антологии, поэтические сборники. В 1972 году автор издает 18-томный библиографический справочник, в котором систематизированы все публикации этих периодических изданий. Объем собранного в архивах материала настолько велик, что он до сих пор в полной мере не использован литературоведением.

¹ Raabe P. Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910—1921. Stuttgart, 1964; Raabe P. Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910—1925: In 18 Bd. Nendeln; Liechtenstein, 1972.

Для австрийского экспрессионизма такая же архивная работа проделана Армином А. Валласом¹. Он обработал 45 наименований журналов и 8 антологий и коллективных монографий этого периода. Среди них широко известные журналы («Der Anbruch», «Der Brenner», «Daimon», «Der Friede», «Der Mensch», «Die Rettung») и совершенно забытые или малотиражные с характерными названиями «Одержимые», «Сброд», «Ренессанс», «Торпедо» («Die Besessenen», «Das Gesindel», «Renaissance», «Torpedo»). Многие из них стали известными именно благодаря тому, что впервые опубликовали молодых поэтов, составивших впоследствии славу экспрессионизма. Например, журнал Л. фон Фикера «Brenner», издававшийся с 1910 по 1914 год в Инсбруке, известен тем, что впервые напечатал Георга Тракля. В австрийских периодических изданиях представлены споры с немецкими экспрессионистскими центрами и журналами, так как австрийцы пытались сформировать свое собственное духовное движение. Это был некий «австрийский активизм — теоретический и практический вариант немецкого экспрессионизма»². Периодика в полной мере отразила неоднородность австрийского экспрессионистского ландшафта, а также разный уровень и качество литературной продукции: границы между литературными инновациями и эпигонством были размыты. Однако свою историческую миссию они выполнили: и в Германии и в Австрии журналы стали живым, актуальным, критическим форумом революционного духа. Молодые люди получили возможность подать свой мятежный голос и выступить перед общественностью. В более чем 100 журналах за эти годы были опубликованы произведения более 1000 молодых авторов. Интенсивность выхода журналов в период с 1910 по 1925 год часто используется в качестве аргумента в периодизациях и хронологиях экспрессионизма. В частотности и регулярности их выхода совершенно отчетливо просматриваются фазы резкого роста, абсолютного пика и заката, что напрямую связывается с тремя этапами экспрессионизма: ранним, военным и поздним.

Среди десятков журналов этого периода есть абсолютные фавориты, без деятельности которых трудно представить истинный масштаб движения и литературной деятельности поколения. Так, создание в марте 1910 года издательства, типографии, галереи и выход самого журнала «Штурм» под руководством Г. Вальдена — крупное явление, сыгравшее огромную консолидирующую роль в атмосфере высокой индивидуальной творческой активности. Дом на Потсдамер-штрассе 134а стал пунктом кристаллизации немецкого и европейского авангарда, в котором осуществлялся редчайший симбиоз поэзии, живописи и музыки. В художественной галерее «Штурма» выставлялись Пикассо и Делоне, «Штурм» сделал широко из-

¹ Wallas A. A. Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Analytische Bibliographie und Register. In: 2 Bd. München, 1995.

² Vollmer H. Bücherbesprechung // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1996. Bd 115. S. 312.

вестными имена Марка, Макке, Клее, Кандинского, Фейнингера, Шагала и Кокошки, чьи работы постоянно экспонировались в галерее. На знаменитых музыкальных вечерах («Melos-Abende») впервые звучали многие музыкальные произведения, среди них сочинения А. Шенберга. Деятельность «Штурма» этого периода и была «звездным часом» экспрессионизма, так как нигде и никогда более не произошло такого мощного слияния и совпадения творческих усилий литераторов, художников, музыкантов в поисках альтернативы искусству, фиксированному только на изображении реалистической действительности. Экспрессионизм «Штурма» перед первой мировой войной воспринимался как синоним прорыва европейского авангарда, как имя собирательное для всех прогрессивных, нетрадиционных и даже антиреалистических сил, независимо от того, из какого лагеря эти силы происходили — из кубистов, футуристов или абстракционистов.

С 1912 года в журнале начинают постоянно печатать свои работы художники групп «Мост», «Синий всадник», французские кубисты и итальянские футуристы. Журнал славится тем, что предоставляет свои страницы молодым литераторам, музыкантам, художникам, чье творчество в недалеком будущем обещает принести серьезные плоды. У Г. Вальдена феноменальным оказывается чутье на молодые дарования и настоящее искусство¹. Особая художественная ценность журнала, как для его современников, так и для сегодняшних исследователей, заключается еще и в том, что многие гравюры в нем были сделаны с авторской матрицы, т.е. являются оригиналами. Таким образом, соединив в себе литературу и графику, критику и научные публикации, «Штурм» становится настоящим документом европейского авангарда, а сам экспрессионизм благодаря широчайшей палитре деятельности журнала и высокой духовной и творческой активности вокруг него воспринимается не только как стилевое понятие или направление, но как новый «экстатичный жизненный проект»², уничтожающий привычное буржуазное существование и искусство.

Однако особое положение «Штурма» на экспрессионистском Олимпе делает из него излюбленную мишень критики в буржуазной прессе. Нелл Вальден вспоминает, что « почти вся немецкая художественно-критическая пресса без исключения была представлена не просто противниками, но яркими ненавистниками, которые не были даже в состоянии свою критику облечь в корректную деловую форму и не гнушались откровенной клеветой, оскорбительными и постыдными статьями и персональными выпадами самого неприличного свойства»³. Естественно, что сам Г.

¹ Об этом вспоминает его вторая супруга Нелл Вальден: *Walden N., Schreyer L. Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturm Kreis. Baden-Baden, 1954. S. 46 ff.*

² *Marc F. Botschaften an den Prinzen Jussuf. Weyarn, 1997. S. 14.*

³ *Walden N., Schreyer L. Der Sturm. S. 23.*

Вальден не оставался у них в долгу и отвечал в том же духе. По признанию «штурмовцев», несправедливость и некорректность нападок со стороны буржуазной публики необычайно сплотили их ряды, повысили чувство солидарности и самосознания группы как единения единомышленников и пионеров нового искусства.

В феврале 1911 года создается журнал-соперник — «Акция» под руководством Франца Пфемферта. Он претендует на роль «политической головы» всего движения и отличается крайней радикальностью и бескомпромиссностью. Основное направление публикаций журнала задал «активист» Людвиг Рубинер: его статьи «Художники строят баррикады» и «Поэт вторгается в политику» четко очерчивают позицию этого левого «активистского» крыла литературного экспрессионизма¹. Сам Пфемферт в 1914 году оценивает вклад журнала в общее дело следующим образом: «То, что за прошедшие три года было напечатано в моем журнале, настолько ценно, настолько полно горячей жизни, настолько колоссально, что будущие историки литературы, искусства и политики Германии не смогут написать эту историю, не проштудировав «Акция». Историки литературы, например, поймут, что самым важным, самым темпераментным, самым мужественным и высокоморальным еженедельником молодой литературы около 1910 года был берлинский журнал «Акция»².

Но при всем несовпадении взглядов редакторов журналов они, тем не менее, оба одинаково мощно рассылают этот свежий импульс в провинцию, где новые журналы появляются один за другим. И Вальден и Пфемферт на 10 лет старше авторов, которых они публикуют, но и их час пришел. Оба стали истинной опорой молодежи, а молодые литераторы одинаково охотно отдавали свои сочинения в оба журнала. Такая ситуация наблюдалась вопреки негласному правилу издателей: определиться, с каким из журналов литератор намерен сотрудничать. Достаточно полистать подшивки обоих изданий за конкретный период, чтобы убедиться, как много исключений в этом издательском правиле. И в «Штурме», и в «Акции» за 1911—1912 годы мы обнаружим стихи Ласкер-Шюлер, Бенна, Верфеля, Шикеле, ван Годдиса, Хиллера. Литераторы сами решали, что из их продукции в большей степени подходит одному или другому издателю. Есть и еще одна существенная деталь, которая является общей для деятельности обоих журналов и вытекает из взаимодействия внутренних и внешних факторов. Активность группы, инспирированная реакцией на нее извне, сказывается и на характере отношений внутри группы. Поводом для коммуникации в группе становится литературный, живописный или гра-

¹ Rubiner L. Künstler bauen Barrikaden. Texte und Manifeste 1908 — 1919. Darmstadt, 1988; Rubiner L. Der Dichter greift in die Politik. Leipzig, 1976.

² Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» / Hrsg. Raabe P. München, 1964. S. 8.

фический продукт одного из ее членов. В круге «Штурма» предпочтение отдавалось изобразительному искусству, а в круге Пфемферта наибольшее значение имели вопросы политического и мировоззренческого характера. Хотя деятельность обоих журналов ориентировалась на общественность, но для самих членов этих групп высочайший уровень печатавшейся продукции, непререкаемый авторитет и художественный вкус издателей были той планкой качества, ниже которой литературная продукция не соответствовала представлениям о новом искусстве. Противостояние же журналов также оказалось весьма продуктивным. По замечаниям социологов, враждебность способна питать творческую активность в той же мере, что и симпатия или дружеские контакты. Это утверждение распространяется на отношения как между группами, так и внутри них. Экспрессионизм изобилует примерами таких стимуляторов вдохновения. Из дневника Г. Гейма узнаем, как он, Йентцш и ван Годдис, объединенные в «Новом клубе», находились в состоянии постоянного соперничества и не могли ужиться на чрезмерно малой для трех талантов территории встреч членов клуба,¹ а «Café des Westens», напротив, стало ареной бурного романа между Э. Ласкер-Шюлер и Г. Бенном, с напряженным любопытством наблюдаемого завсегдатаями. Его «результатом» или «художественным продуктом» стал один из самых великих поэтических любовных диалогов XX века².

Первые поэтические антологии

Издательская ситуация экспрессионистского десятилетия в Германии абсолютно уникальна. Никогда прежде молодое поколение поэтов не имело столь благоприятных условий для печатания своей литературной продукции, и никогда за всю историю немецкой литературы не было такого времени, которое хотя бы отдаленно могло сравниться с этим периодом по количеству литературных журналов, антологий и просто тоненьких книжечек и тетрадок, вышедших в маленьких издательствах, специально под них организованных. Амбициозный юный литератор обрел литературный рынок, который был настолько же амбициозен и искал себе подобного. В одном только 1909 году в Германии было опубликовано 31000 книг, тогда как в обычно опережавших Германию в издательском деле Англии и Франции за этот же год вышли 10000 и 11000 книг соответственно³. В такой обстановке литературного изобилия всякий, кто хотел в Германии обрести своего читателя и слушателя, должен был непременно чем-то выделяться. Лирики-экспрессионисты, судя по резонансу, в этом явно пре-

¹ Heym G. Gesammelte Werke. Bd 3: Tagebücher. Träume. Briefe. Hamburg; München, 1960. S. 174.

² Все перипетии этих отношений и стихи, посвященные друг другу, стали темой одной из книг популярной в Германии серии «Великие пары. Готфрид Бенн и Эльзе Ласкер-Шюлер»: Sanders-Brahms H. Gottfried Benn. Else Lasker-Schüler. Berlin, 1997.

³ Eibl K. Expressionismus // Geschichte der deutschen Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1983. S. 421.

успели.

Трудно переоценить роль издателей этого периода. Огромна их заслуга в том мощном прорыве новой литературы к читателю: Э. Ровольт, А. Р. Мейер, Г. Мейстер начинали именно тогда, а сегодня их имена стали просто названиями крупнейших немецких издательств. К ним присоединились К. Вольф, К. Пинтус, В. Хазенклевер, В. Херцфельде и др. Их деятельности посвящены многие научные исследования, так как без нее экспрессионизм никогда не сумел бы набрать своей поразительной мощи.

В 1912 году К. Хиллер издает первую антологию экспрессионистской лирики «Кондор». Ему хотелось, чтобы она привлекла к себе внимание и имела читательский успех, поэтому даже в ее внешнем оформлении, качестве бумаги и типографского шрифта Хиллер позаботился об изысканности и эстетичности книги, отдав ее в лучшую в Германии на тот момент типографию В. Другулина в Лейпциге. Надо полагать, что дальнейшие события превзошли все самые смелые ожидания издателя. Публикация этой антологии имела эффект разорвавшейся бомбы и вошла в историю экспрессионизмоведения как «война с «Кондором»¹. Поток брани, злословия, насмешек и колкостей вылился на К. Хиллера. «Кондор» заклеямили как «нездоровую, ненемецкую книгу», как «печальную поделку», «беспородное стихоплетство» и «дезориентацию художественного вкуса»². В 1912 году в адрес экспрессионизма впервые были произнесены те уничтожающие характеристики, которые четверть века спустя стали официальным мнением национал-социализма и составили пропагандистскую суть выставки «Дегенеративного искусства» 1938 года. Появление «новой лирики», для которой не существовало «неэстетического материала» и запретных тем, в единоечасье раскололо литературу и литературную критику на два враждующих и непримиримых лагеря. Большая пресса буквально растерзала «Кондор» с такой силой, каковая обычно была совершенно не свойственна вялым обывателям.

Редкая из книг в такой степени стала зеркалом своего времени. Не только название антологии, но и провокационное предисловие, которое К. Хиллер предпослал 97 стихотворениям, было нацелено на читательский резонанс. Оно сознательно написано невероятно преувеличенным «акробатическим» стилем с использованием большого количества иностранных заимствований и окказиональных образований. В нем издатель причисляет себя и опубликованных авторов к «аристократии искусства» и противопоставляет «жалким эпигонам из последователей Георге» или по-обывательски ограниченным авторам «отечественного искусства»³. По

¹ Der «Kondor- Krieg.» Ein Literatur-Streit. Fußnoten zur Literatur / Hrsg. Stark M. Heft 36. Bamberg, 1996.

² Ibid. S. 53, 80.

³ «Der Kondor». Entstehung und Wirkung. Mit einem Nachwort von P. Raabe. Berlin, 1989. S. 158.

замыслу Хиллера, антология намерена стать «первым манифестом», который во всей полноте представил берлинскую поэзию «художников одного поколения». В нее вошли 10 берлинцев, 2 пражца и 2 гейдельбергца: Бласс, Брод, Дрей, Фридлиндер, Гроссбергер, Хардекопф, Гейм, Хиллер, Кронфельд, Ласкер-Шюлер, Рубинер, Шикеле, Верфель, Цех.

Это вступление К. Хиллер построил как концепцию эстетической теории, принципиально отличавшейся от прочих современных направлений. Его основным требованием была «интеллектуализация» поэзии, что впоследствии станет одной из характерных особенностей всей экспрессионистской лирики. Но в антологии этот принцип впервые обрел свою окончательную форму и определил направление творчества многих поэтов (например, Бенна). Позже в своей критической работе «Мудрость скуки»¹ Хиллер резко высказывался против благодушного стиля обывателя, который перегружен рифмующимися банальностями и пошлостями в духе «Herz und Schmerz, Lust und Brust, Sinnlichkeit und Innigkeit». Поэтому в этом поэтическом сборнике предпочтение было отдано поэзии интеллектуала-горожанина и его непростым, нервным и очень осознанным впечатлениям. Тема «большого города», которую для поэзии открыл Бодлер, в экспрессионистской «кондорской» версии обрела те черты «демоничности и динамичности», которые позже были причислены к стилеобразующим чертам литературного экспрессионизма. Но в «Кондоре» также отчетливо представлено и отсутствие стилевого единства в языковом воплощении даже внутри единой «городской тематики». По многообразию temperaments и языковых тенденций этот сборник является типичным продуктом раннего экспрессионизма, «единства в котором не наблюдается». Однако он во весь голос заявил о рождении нового этапа немецкой лирики и своей целенаправленной и осознанной программой впервые начал собирать под одним знаменем разрозненные, расколотые молодые поэтические силы.

Таким образом, «Кондор» вместе с обоими авангардистскими журналами — «Штурмом» Вальдена и «Акцион» Пфемферта — стоит у самых истоков того движения, которое в период с 1910 по 1914 годы пережило свой расцвет, а после войны, в 1920—1923 годах, формально в виде таких группировок постепенно сошло на нет.

К. Хиллер был обижен на К. Пинтуса за то, что тот 8 лет спустя в «Сумерки человечества» включил только шестерых из четырнадцати «кондорцев». Примечательно в этой небольшой стычке между Хиллером и Пинтусом то, что она весьма точно характеризует атмосферу накала страстей в литературной и издательской среде.

1912 год богат на поэтические антологии: вслед за «Кондором» появляются «Поток» («Flut»), «Предвестник» («Fanale»), «Ворота» («Die Pforte»), благодаря которым в эти первые годы экспрессионизма именно

¹ Hiller K. Die Weisheit der Langeweile. Eine Zeit — und Streitschrift: In 2 Bd. Leipzig, 1913.

лирика определяла характер современной литературы и вообще определяла новое время. Каждое стихотворение воспринимается как благовестие. Антология «Мистраль»¹, изданная в Берлине А. Р. Мейером вступает в диалог с «жизненной философией» Ницше и его стихотворением «К мистралю»². Не только эпиграф «...пляшем мы как трубадуры, / В нас ужились две натуры» позаимствован у философа. Название и подбор стихотворений «Мистраля» полностью выдержаны в «двойной оптике» Ницше и соответствуют тому пониманию образа Ветра, которое философ вкладывает в него в своей поэтике: Ветер-дворник, очищающий небо от «не-жизни»:

Mistral-Wind, du Wolken-Jäger,
Trübsal-Mörder, Himmel-Feger,
Brausender, wie lieb ich dich!

В числе антологий, вышедших в те годы, так же как и среди периодических изданий, есть более и менее известные, значительные, характерные для лирики этого периода³. Из наиболее известных, кроме уже упомянутых, отметим антологию 1916 года «О судном дне», изданную у К. Вольфа в Лейпциге. Знаменита антология Л. Рубинера «Товарищи человечества» (1919), в которую вошли и французские авангардные поэты. К лучшим антологиям поэзии экспрессионизма по праву относят сборник Р. Кайзера «Предзнамение» (1921) и «Лирика действия 1914—1916» Ф. Пфемферта. Отметим также антологию Г. Э. Якоба «Стихи живущих» (1924), которая отличается от прочих нестандартным выбором поэтов⁴. По качеству и уровню поэзии эти антологии очень неравноценны, их достоинства и недостатки были видны даже самим издателям, но они преследовали определенные мировоззренческие цели и нередко закрывали глаза на эстетическую значимость публикуемых стихотворений. Так, Л. Рубинер в послесловии к своей антологии написал: «Мы знаем, что чисто художественная ценность является «нечистой» и «малоценной»; революционная поэзия не является социалистической, пока она еще утопична»⁵. Но издатель вынужден был преодолеть свои сомнения относительно эстетического уровня и политической претензии этой лирики, чтобы продекларировать желанный тезис единства поэтов и пролетариев.

Из всех 26 антологий, изданных в те годы, единственная антология 1932 года Г. Вальдена и П. Зильбермана парадигматически соответствовала программатике экспрессионизма и была составлена в духе «нового сло-

¹ *Der Mistral. Eine lyrische Anthologie.* Berlin-Wilmersdorf, 1913.

² *Nietzsche F. An den Mistral. Ein Tanzlied // N. F. Gedichte.* Stuttgart, 1996. S. 76.

³ П. Раабе анализирует в указанном Справочнике 26 антологий лирики, которые вышли в разных издательствах с 1912 по 1932 год.

⁴ *Verkündigung. Anthologie junger Lyrik.* München, 1921; *Die Aktions-Lyrik 1914—1916. Eine Anthologie.* Berlin-Wilmersdorf, 1916; *Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910.* Berlin, 1924.

⁵ *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung.* Leipzig, 1971. S. 167.

весного искусства» Штрамма и самого Вальдена¹. Все прочие лирические сборники в полной мере отражают полнейшее отсутствие какого бы то ни было стилового единства и в равной мере представляют как авангардную, так и вполне традиционную поэзию.

Самой знаменитой и самой читаемой и почитаемой антологией новейшей немецкой лирики до сегодняшнего дня является антология К. Пинтуса «Сумерки человечества. Документ экспрессионизма» с подзаголовком «Симфония новейшей поэзии», которая вышла в издательстве Э. Ровольта в Берлине в конце 1919 года, но традиционно датируется 1920-м годом². Ее появление не сопровождалось войной в духе «Кондора», так как на момент «Сумерек человечества» силы экспрессионизма были окончательно собраны. После 1920 года она несколько раз переиздавалась и вместе с последним изданием 1996 года ее общий тираж составил 158000 экземпляров.

Ее надобность не отпала и интерес к ней нисколько не снизился с выходом в последующие десятилетия антологий, составленных с учетом иного уровня теоретических обобщений научного экспрессионизмоведения³. «Поразительным достижением» К. Пинтуса считают литературоведы его сборник, сохранивший ранг «стандартного собрания», «классической антологии экспрессионистской лирики», «наиболее представительной и все еще самой лучшей». Ведь К. Пинтус сформировал антологию, не имея ни малейшей исторической дистанции и буквально произвольно «вынул» ряд авторов из общего литературного процесса, руководствуясь исключительно собственным литературным вкусом. Более того, как лектор у Э. Ровольта и К. Вольфа, он был лично знаком почти со всеми из них, а с Ф. Верфелем и В. Хазенклевером был связан крепкой и длительной дружбой. Это должно было негативно отразиться на объективности выбора авторов, но этого не произошло; в последующих антологиях лишь несколько смещены акценты в сторону значимости «ранней» лирики 1910—1914 и включены авторы, которых нет у Пинтуса: Бласс, Больдт, Хардекопф, Германн-Нейссе. В остальном же она остается «стандартным собранием» и своеобразной Библией экспрессионизма.

«Симфонию» составляют 275 стихотворений 23 авторов. Она состоит из четырех частей: «Крушение и крик» («Sturz und Schrei»), «Пробуждение сердца» («Erweckung des Herzens»), «Призыв и возмущение» («Auf-ruf und Empörung»), «Возлюби человека» («Liebe den Menschen»). Каждому из прижизненных переизданий антологии Пинтус предпослал обшир-

¹ Expressionistische Dichtung vom Weltkrieg bis zur Gegenwart. Berlin, 1932.

² *Menschheitsdämmerung, Symphonie jüngster Dichtung. Ein Dokument des Expressionismus*. Berlin, 1920.

³ Назовем лишь наиболее известные из них: *131 expressionistische Gedichte* / Hrsg. Rühmkorf P. Neuausgabe. Berlin, 1993; *Lyrik des Expressionismus* / Hrsg. Vietta S. 3. Aufl. Tübingen, 1985; *Gedichte des Expressionismus* / Hrsg. Bode D. Stuttgart, 1994.

ное вступление (осень 1919 года, апрель 1922, лето 1959), которые по количеству примеров их цитации, так же как и сама антология, явно превосходят любое другое научное исследование литературоведения. Не будет преувеличением утверждение, что как сама антология, так и вступления к ней на многие годы стали основными импульсами и источниками для размышлений и суждений о немецком литературном экспрессионизме. В Предисловии 1959 года К. Пинтус даже ссылается на ученых, которые пришли к выводу, что его антология вместе с портретом поколения экспрессионистских поэтов очень сильно повлияла на направление научного исследования. Переиздавая ее в 1922 и 1959 году, К. Пинтус задается вопросом, должен ли он переработать антологию, пополнить недостающими именами? И отвечает: «...критически взирая на наше время и поэзию, я вынужден признать, что «Сумерки человечества» является не только целостным и замкнутым, но и законченным, итоговым документом этой эпохи. Выразусь более ясно: после завершения этой лирической симфонии не было сочинено ничего такого, что должно было бы впоследствии насильственно быть в нее включено»¹. Между тем хронологически она ограничена 1919 годом и, следовательно, полностью исключает лирику «позднего» экспрессионизма.

Как блестящий документ эссеистики, предисловие К. Пинтуса в той же мере, что и, например, эссе позднего Г. Бенна, занимает промежуточное положение между теоретическими программными высказываниями и художественным произведением. Как необычайно поэтичная рефлексия лирического наследия, предисловие с его точными и изысканными формулировками оказывает на всякого магическое воздействие. Если задаться целью выяснить, скольким аксиомам экспрессионизмоведения К. Пинтус проторил дорогу на десятилетия, то станет очевидной правомерность обвинения его в «заданности направления исследования». Среди них есть такие, что и поныне не вызывают сомнения и продолжают оставаться надежными ориентирами исследователей. Однако доминируют все же те суждения и оценки К. Пинтуса, которые мы имели в виду, говоря о гипнотических формулах, программирующих исследовательский горизонт. Несколько слов позволим себе о тех и других.

С чего начинается лирика экспрессионизма? В любом литературоведческом справочнике или истории литературы написано: со стихотворения ван Годдиса «Конец мира» («Weltende»), которым К. Пинтус открывает свою «Симфонию», навсегда тем самым отведя ему *первое* место:

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Luftten hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei,

¹ Menschheitsdämmerung / Hrsg. Pinthus K. Neuausgabe. Berlin, 1996. S. 33.

Und in den Küsten — liest man — steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken¹. —

С голов остроконечных шляпы вдаль,
По воздуху, как крик — сверля виски.
Железо крыш летит, дробясь в куски.
Объявлено: «Вздымается вода».

Вот ураган — и буйно скачут волны
На берег, разбивая тяжесть дамб.
Людей замучил насморк своевольный.
Мосты разверзли пропасть поездам.

Название антологии «Сумерки человечества» — метафора главного мировоззренческого, эстетического и структурного принципа экспрессионизма: амбивалентности. Так как «*Dämmerung*» — «сумерки» — это и символ захода, заката, конца и символ начинающегося, едва забрезжившего нового дня. В этом символе — типичный экспрессионистский симбиоз «всего и всего ему обратного» от полюса абсолютной негативности до полюса абсолютной позитивности. В нем поэтически воплощен важнейший для этого поколения философский постулат Ницше о возможности созидания нового только через уничтожение старого. В нем центральный принцип их эстетики, где «ничто не есть очевидно» и зависит от «креативной перспективы», взгляда с «Олимпа видимости».

На чем так сосредоточило свое внимание литературоведение? На выделенной К. Пинтусом из всего экспрессионистского хора «мелодии гуманности, которая может рассматриваться как главный мессианский мотив экспрессионизма»². С чьей легкой руки окрестили экспрессионистов «разочарованными гуманистами»? Кто первым распознал в экспрессионизме «новый классицизм, новую романтику и новый бидермейер»?³ Кто первым обратил внимание на странные параллели между экспрессионистской лирикой и остальной лирикой общеевропейского модернизма, с которой в Германии в тот момент практически никто не был знаком? И серъ-

¹ В других переводах «Конец света». Пер. В. Нейштадта. Цит. по: Экспрессионизм. Сборник / Сост. Павлова Н. С. М., 1986. С. 12—13.

² *Pinthus K. Menschheitsdämmerung. S. 14.*

³ *Ibid. S. 15.*

езно аргументированные доводы, и мимоходом брошенные замечания К. Пинтуса, необычайно эмоциональные и эффектные, воплотились сегодня в сотнях монографий — таков итог колоссального воздействия антологии.

Прочие экспрессионистские публикации

Как уже отмечалось, с динамикой появления новых публикаций литературоведение связывает и динамику развития самого экспрессионистского движения. На протяжении всего рассматриваемого периода в печатном деле явно наблюдается «эффект снежного кома». И только война приостанавливает этот процесс, так как официально была запрещена организация новых журналов и очень ограничена деятельность издававшихся в довоенный период. Но в военные годы очень активизировалось издательское дело в Австрии и Швейцарии, молодые экспрессионисты этих стран «догоняли» поэтов Германии, воспользовавшись вынужденным снижением издательской активности в воюющей стране. Значительным событием стала организация Гуго Баллем и Гансом Арпом в 1916 году дадаистского клуба «Кабаре Вольтер» («Cabaret Voltaire»), сыгравшего большую роль в консолидации швейцарских экспрессионистов и дадаистов, а также в формировании литературных взглядов и вкусов публики.

С окончанием войны в Германии возобновляется прежний литературный бум. В начале 1917 года осталось только 7 журналов, к концу года добавились еще 3 издания. В начале 1918 года печатаются 15 журналов, летом — уже 20, а концу года их становится 23. В 1919 году насчитывается 35 журналов, а концу года число их возрастает до 44-х названий. В этом обвале печатной продукции, конечно же, много однодневок, эпигонов, голоса хороших поэтов часто тонут в хоре посредственных. Однако это обстоятельство следует расценивать скорее как позитивную характеристику и несомненное достоинство литературной политики этого периода. Именно оно свидетельствует о том, что экспрессионизм действительно представлял собою «великое общенемецкое духовное движение», хотя и не покрывал собою все литературное поле Германии. Его мощь не была заслугой только нескольких крупных поэтов и драматургов, это было совместное выступление сотен писателей, критиков, режиссеров, издателей. Этот хор складывается из многих голосов и напоминает, по метким замечаниям Г. Бенна и Р. М. Рильке, «апельсин, сложенный из долек» или «лук, который весь состоит из чешуек и оболочек, даже в сердцевине, и только вместе он лук»¹. Крупные личности-генераторы втягивали в фарватер своего движения сотни других, которым это движение дало силу, указало направление и ориентиры, которые обрели в нем смысл жизни и испытали духовное очищение.

¹ *Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache* / Hrsg. Heselhaus C. Düsseldorf, 1961. S. 11

Немецкий литературный архив (г. Марбах) хранит подшивки журналов этих лет. Листая их, читатель убеждается, что именно экспрессионисты и составляли передовой отряд современной литературы или, во всяком случае, им отдавалось явное предпочтение в периодической печати. С 1907 года А. Р. Мейер печатал в Берлине «Лирические листовки» («Lyrische Flugblätter»). И в них вновь — стихи Бенна, Ласкер-Шюлер, Хадвига, Маринетти, Лихтенштейна, Лотца, Деблина, Германн-Нейссе, Цеха, Леонгарда, Гейма, Голля. Характер листовки полностью соответствовал духу времени и намерению поэтов влиять на день сегодняшний. Типография Курта Вольфа «Der jüngste Tag» с 1913 по 1922 год напечатала в виде тонких поэтических тетрадок 86 номеров и в них вновь стихи тех же самых поэтов, что и в листовках. Поистине, журналы стали опытным полем молодых литераторов. Эрнст Ровольт заметил Георга Гейма именно в журнале «Демократ» и в 1911 году издал отдельной книгой его поэтический сборник «Вечный день» («Der ewige Tag»). Журналы подготовили появление «Белых листов» Р. Шикеле сначала в Лейпциге, затем в Берне («Die Weissen Blätter», 1913—1921), в которых печаталась уже только значительная и хорошая поэзия. По следам журнальных публикаций издательства начинают печатать книги: издательство «Hyperion» печатает двухтомник Бехера «Падение и триумф» («Verfall und Triumph», 1914), в издательстве «Die Weissen Blätter» появляется книга Штадлера «Прорыв» («Aufbruch», 1914); «Fischer», печатание в котором в тот период было необычайно престижным и которое этим актом словно присваивало произведению «знак качества», издает драму Кайзера «Граждане Кале» («Die Bürger von Calais», 1914).

Любопытна и симптоматична статистика выхода книг. В 1910 году вышли первые три книги экспрессионистской поэзии М. Брода, Т. Дойблера, Р. Шикеле; в 1911 году — 13 книг, в 1912-м — 25 книг, в 1913-м — 45 книг! Стихов, прозы и драмы. За 1910 — 1924 годы было опубликовано 2300 книг. Из них — 446 сборников стихов, в опоре на которые были сделаны основные выводы данной работы.

В эти годы издавалось 110 экспрессионистских журналов и альманахов, в которых появилось 37000 публикаций разного характера (стихи, проза, критика, манифесты, графические работы). Один лишь Курт Хейнике опубликовал в журналах 335 своих статей и выступлений. М. Германн-Нейссе — 302, А. Эренштейн — 258, Т. Дойблер — 233, П. Цех — 173 статьи.

Таким же впечатляющим кажется и количество выпущенных ими книг: Клабунд — 51, П. Цех — 39, М. Брод — 36, Й. Бехер — 33, Г. Кайзер — 31, И. Голль — 30, Т. Дойблер — 29, А. Эренштейн — 25 книг. Разумеется, мы оцениваем их вклад не только и не столько по количеству публикаций, так как в этой связи можно привести и другие примеры, ведь самые

крупные фигуры литературного экспрессионизма — Тракль, Гейм — заняли бы в таких списках последние места. Они не публиковались ни с программами, ни со статьями, да и жизни им отпущено было немного. И напротив, абсолютный рекордсмен по количеству изданных за 14 лет книг (62 наименования) Курт Мореке известен только специалистам.

Скрупулезная архивная работа — одно из ведущих направлений немецкого литературоведения последних десятилетий. Экспрессионизмоведению эта тщательность оказала неоценимую услугу, так как общая мозаика буквально по стеклышку складывалась годами и позволила сделать качественный скачок на уровне теоретического обобщения и осмысления.

Из всей совокупности традиционных взглядов на литературный экспрессионизм, которые пришлось частично изменить по мере освоения и систематизации архивных документов, остановимся только на одном, относящемся к разряду субкультурных характеристик. Это касается периода «заката экспрессионизма». Этот поздний экспрессионизм вынес на поверхность огромное количество книг, брошюр, журналов, ежегодников, которые издавались до тех пор, пока это позволяли экономические условия, т.е. пока у издателей были деньги, а читатели разделяли их надежду на обновление мира. *Конец экспрессионизма означал конец печатания* литературной продукции в издательствах, у которых разом исчез рынок сбыта, так как читательские иллюзии окончательно рассеялись. Если судить по многочисленным манифестам и программным документам, можно сделать вывод, что начиная с 1920-х годов ничего принципиально нового и позитивного в теории экспрессионизма не дискутируется¹. Но как обстоят дела с литературной практикой? Что подвигло литературоведов на пересмотр устоявшегося мнения о «второсортности», «вторичности» и «скудости» поэзии позднего экспрессионизма — мнения, которым исследование тоже во многом обязано предисловию Пинтуса к «Сумеркам человечества»? «Остальные же, — по мнению К. Пинтуса, — довольствуются тем, что... в тысячный раз пытаются простонать, пролепетать или прокричать то, что первые написали в своих книгах еще во втором десятилетии нашего века. ...Скорее, чем любое другое поколение, они вошли в историю литературы, *стали историей*; их стихи застыли в парадигму, в схему для последователей»².

Последнюю публикацию экспрессионистской лирики П. Раабе датирует 1925 годом. Это первый том из вышедшего в Потсдамском издательстве Густава Кипенхойера десятитомника Якоба Харингера³. Эта одинокая публикация действительно производит впечатление внезапного и резкого

¹ Это утверждение не относится к развитию экспрессионистского театра и кино, так как 1920-е годы стали периодом наивысшего расцвета их теории и практики.

² *Pinthus K. Menschheitsdämmerung*, S. 33—34.

³ *Haringer J. Die Dichtungen // Gesammelte Werke: In 10 Bd. Bd 1. Potsdam, 1925.*

конца экспрессионистского периода. Но 1924 год отмечен появлением в издательствах Гамбурга, Кельна, Мюнхена, Потсдама, Лейпцига, Дессау, Дрездена и, разумеется, Берлина двух десятков поэтических сборников, которые занимают достойное место в экспрессионистской лирике. Среди них «Гимны» Бехера, «Улица тысячи целей» Вегнера, «Ласточкина книга» Толлера, «Вечное триединство» Цеха, «В созвездии боли» Германа-Нейссе, «К природе» фон Хатцфельда, о которых нельзя судить как о «вторичных» только потому, что они продолжают разрабатывать сложившуюся художественную модель экспрессионизма и найденные в начале второго десятилетия поэтические приемы и мотивы¹.

Чем же важна и интересна для нас эта статистика? Прежде всего, она отчетливо рисует тип экспрессионистского писателя: одержимый литературой и писанием автор, нацеленный на резонанс и признание, жаждущий в хоре экспрессионизма обрести слух и голос. Она также дает почувствовать мощное, упругое тело экспрессионизма и ощутить бешеную пульсацию литературной жизни, страсть к «совместному деланию», искусству «как последнему виду метафизической деятельности» и отношение к поэтическому высказыванию как к поступку. Она напрочь лишает его выдуманной эфемерности и выбивает всякую почву из-под ног скептиков, провоцирующих продолжение многолетнего спора вопросом «а был ли экспрессионизм?» Поэтому высказывание Г. П. Кнаппа о том, что литературный экспрессионизм является порождением литературоведения, лишено всяких оснований и проистекает из укоренившегося заблуждения, в основе которого лежит смешение мировоззренческой и эстетической сторон литературного экспрессионизма.

Сегодня уже трудно представить себе, что это означало: посреди пышно цветущей «вильгельмовщины», колыхающихся бархата и парчи, под звуки Вагнера, под победными знаменами, среди возвышенных и благородных чувств отважиться на экспрессионизм — нечто совсем простое и шокирующее, какими в живописи предстали перед публикой на картинах художников группы «Мост» купающиеся в пруду обнаженные мужчины и женщины. К. Фуссман, назвав свою публикацию, видимо, под впечатлением книги К. Хиллера «Жизнь против времени»², «Живопись против времени»³, высказывает в ней предположение, что весь немецкий экспрессионизм при меньшем его игнорировании не стал бы столь оппозиционным, а при меньшем невежестве общества не удостоился бы его столь глубокого презрения и, может быть, не стал бы тогда таким угловатым, таким бес-

¹ *Becher J.R.* Hymnen. Leipzig, 1924; *Wegner A.* Die Straße mit tausend Zielen. Gedichte. Dresden, 1924; *Toller E.* Das Schwalbenbuch. Potsdam, 1924; *Zech P.* Die ewige Dreieinigkeit. Rudolstadt, 1924; *Hermann-Neisse M.* Im Stern des Schmerzens. Berlin, 1924; *Hatzfeld A. v.* An die Natur. Gedichte und Prosa. Köln, 1924.

² *Hiller K.* Leben gegen die Zeit. Neuausgabe. Reinbeck bei Hamburg, 1969—1973.

³ *Fußmann K.* Malen gegen die Zeit // Die Maler der «Brücke». Stuttgart, 1995. S. 79.

компромиссно жестким, одновременно таким беспощадным *диагнозом* и спасительной *терапией*. Экспрессионизм как субкультурное явление не может похвастаться повсеместным тотальным признанием себя, и хотя до официальных книжных пожарищ и государственной выставки «Дегенеративного искусства» остается еще десятилетие, недостатка в злобных репликах в его адрес не было и в период его расцвета, в результате чего отчуждение этой литературы и самих литераторов от принятых социальных и эстетических норм общества приняло такой экзистенциальный характер. Экспрессионистская субкультура во взаимоотношениях с культурой официальной отчетливо являет собою такие этноцентрические тенденции («out-group» — «in-group»), в которых все чуждое как «иное, новое» и чуждое как «ненавистное, старое» измеряется своими мерами и проецированием на плоскость своего собственного, не проявляя при этом ни малейших стремлений к компромиссу или толерантности. Возможно, в этом кроется причина того, что ни один народ так кардинально не отмежевался от целой литературной эпохи, как это произошло с немецким экспрессионизмом к середине 1930-х годов.

Портрет поколения: жизнь против времени

Биография экспрессионистского поколения — часть социальной истории Германии начала века. Культурно-исторический фон этого периода интересен нам как «действительность, смещенная чувством» таким образом, что все интеллектуальные и творческие усилия сотен молодых, образованных, одаренных людей оказываются «жизнью против времени»¹. Противостояние экспрессионистского поколения обществу Г. Балль сравнил с положением еретиков Средневековья, национал-социализм обрушился на него всей мощью своей пропагандистской и военной машины, истребив его как этнического, расового, идеологического и эстетического чужака.

Когда говорят о двух диктаторских режимах — коммунистическом и фашистском — ищут их параллели. Одной из них считают резкие выступления, вплоть до физического уничтожения, против утопистов любого окраса. Оба режима для достижения своих целей вынуждены были делать ставку на Нового Человека. Это требование действовало на умы наркотически независимо от политической ориентации. Эта идея была также центральной и для экспрессионизма. По этой причине в безэмоциональных сухих исторических выводах обе диктатуры и их катастрофические последствия в Германии нередко характеризуются как «прямое следствие экспрессионистского движения». Анализ культурно-исторических событий убеждает в том, что прежде чем фашизм и коммунизм сумели укорениться как некие государственные идеи и разработать свои собственные

¹ Hiller K. Leben gegen die Zeit. Reinbeck bei Hamburg, 1969—1973.

оболванивающе-красивые идеи, привлекательные для большинства, они успешно пользовались наработками экспрессионистского движения и более всего именно этой утопией о Новом Человеке. Исчерпывающий ответ на вопрос, почему же несколько лет спустя ни тот, ни другой режим ничего общего с экспрессионизмом более не имел и отмежевался от него самым естественным для себя — насильственным — способом, составил бы объект другого исследования.

Воссоздать общую картину литературной эпохи не представляется возможным без обращения, хотя бы в самых общих чертах, к этому культурно-историческому и социально-политическому фону, на котором разворачивались события. С образованием кайзеровского государства в 1871 году Германия с захватывающей дух скоростью превращалась в мощную индустриальную державу и к 1910 году вышла на такие мировые экономические позиции, что оказалась на втором месте после США. Реальный доход населения при стабильных ценах и заработной плате неуклонно рос, уровень безработицы при резко увеличивающейся численности населения не составлял и 3% — столь мощный экономический скачок благотворно сказывался на всех слоях населения, хотя, разумеется, разрыв между бедностью и богатством оставался, но и он был величиной константной. По статистике того времени, население в Германии с 1875 по 1913 год увеличилось на 52 %, а сбережения в банках с 1880 года увеличились в 10 раз.

Жизненный стиль Вильгельма II, отчетливо носивший черты позднего абсолютизма, самым непосредственным образом определял образ мыслей и поведение элиты государственной власти. При этом ее составляли не представители буржуазных партий: Рейхстаг был политически бессильным и довольствовался весьма скромной ролью. Высшее общество представляли индустриальные магнаты дворянского происхождения, офицерский корпус и высшее чиновничество. Крупные финансисты пополняли эту высшую касту через браки с дворянством и высшим офицерским составом (так называемые «Schlotbarone»). Таким образом, Германия времен кайзера Вильгельма II являла собою общество, где националистическая идеология насаждалась и культивировалась в школе, университете, христианской церкви, в каждом доме и просто на улице. В этом обстоятельстве заключается одна из причин столь массового энтузиазма по поводу начала первой мировой войны, которое исследователи экспрессионизма охарактеризуют впоследствии как «коллективное сумасшествие».

На фоне такого относительного общего материального благополучия происходит «взрыв чувств» целого поколения именно там, где его никто не мог предполагать и ожидать: в лоне того самого класса, который это благополучие гарантировал и олицетворял. Этот протест против «вильгельмовщины» не был результатом политического анализа ситуации со стороны творческой интеллигенции — в рядах экспрессионистов мы не

обнаружим никаких *политических* группировок, так как все они были слишком большими индивидуалистами и анархистами, — это было чисто юношеское индивидуалистское отречение от ценностей отчего дома, общественного воспитания и образования. Их «экстатично-катарсисный» тип мышления формировался в поле напряженности между небывалым техническим прогрессом и чрезвычайно консервативной официальной идеологией. Однако они воспринимали это не столько как социальную напряженность, сколько как диффузное чувство, что дальше *так* продолжаться не может. Сыновья и внуки основателей Рейха вращались в мире, в котором до них уже все было сделано и который нужно было только наследовать и развивать дальше.

Философ А. Гелен считает, что вообще не стоит преувеличивать драматизм прорыва этой молодежи. Просто само время было готово к экспрессионизму, так как в индустриальном обществе с его пусть поверхностными, но все же прочными связями и переплетениями возникает тайный интерес к «разрушителям норм, самосожженным, божественным типам, экзистенциалистам». Потребность в мистике, одержимость бегством из государства «без тайн» и из религии, этим государством политизированной, сконцентрировались на художниках¹.

По происхождению почти все они (кроме Хейнике, Энгельке, Лерша) — выходцы из хорошо обеспеченных мелкобуржуазных семей. Их отцы были банкирами (Ласкер-Шюлер), фабрикантами (Лихтенштейн, Верфель), уважаемыми юристами на государственной службе (Бехер, Гейм, ван Годдис, Штадлер), врачами (Хазенклевер) или священниками (Бенн). Они могли позволить себе впоследствии полностью игнорировать свои гражданские специальности и свободно заниматься писательской деятельностью, так как эта свобода была подкреплена солидным состоянием родителей (как у Штернгейма или Кайзера). Сам по себе этот факт не содержит ничего необычного — подавляющее большинство всех немецких поэтов предыдущих и последующих литературных эпох также были выходцами из семей того же класса. Примечательным в этой связи следует считать другое. Напряженность и отчуждение в семье, этот извечный конфликт отцов и детей, становятся в лирике экспрессионистов не просто литературной темой, их переживание приобретает глобальный характер и носит отчетливый отпечаток экзистенциального страдания, которое прочитывается в творчестве многих поэтов. У иных он принимает откровенно агрессивный и даже кровожадный характер, как это настроение лаконично зафиксировалось в обращении Г. Казака «К старикам»:

Was sollen eure Tänze noch auf Erden?

¹ Gehlen A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt / Main; Bonn, 1960. S. 135.

Was gebt ihr uns, was gabt ihr je, ihr Schinder?
Wart ihr die Eltern? Wir sind nicht die Kinder!
Wir strömen auf! fort! durch! Wir müssen werden.

Ihr ekelt uns. Ihr hemmt unser Geschehen.
Faßt in die welken Hände nur das Messer.
Treffst gut ins Herz! Sonst treffen wir euch besser!
Wir sind der Sturm! Ihr purzelt, wenn wir wehen!¹ —

Что нам от трепыханий ваших в мире?
Что нам даете вы, что дали, кровопийцы?
Родители? Да мы-то вам — не дети!
Мы вверх стремимся! прочь! насквозь! Мы — только будем.

Вы омерзительны. Вы — тормоз нам в полете.
Хватайтесь же за нож увядающею рукою.
Разите себя в сердце, точно. Мы — не промахнемся.
Мы — буря. Вас сдувает этим ветром.

Посвященные экспрессионистам монографии сохранили множество свидетельств таких семейных драм и жестоких приговоров, вынесенных ими родительскому воспитанию. Семья нередко определяла и профессию сына, часто против его воли (Гейм, Тракль, Верфель, Хазенклевер). Отцы искали им, по их мнению, достойное и хлебное место, и сыновьям приходилось уступать под давлением их авторитета. Несмотря на внешнее благополучие, первые признаки оппозиционного поведения и глубокого отчуждения этих молодых людей складываются именно в семье и школе.

Тем более впечатляющей кажется статистика относительно дальнейшего образования и профессионального пути этого поколения. Путь этот также поразительно благополучен и стандартен: школа — гимназия — университет. Около 80% всех авторов имели блестящее университетское образование и ученую степень после защиты диссертаций. Философский факультет окончили Ван Годдис, Минона (Аноним), Бехер, Балль, Штернгейм, Хюльзенбек (всего 27 человек); факультет германистики — Пинтус, Штадлер, Больдт, Хазенклевер, Германн-Нейссе, Канель, Казак (44); истории искусства и истории — Эренштейн, Штрамм (27); юридический — Голль, Гейм, Хиллер, Бласс, Брод, Дрей, Зорге, Толлер, Вольфенштейн (44); медицинский — Бенн, Деблин, Клемм, Херцфельде (18); Академию художеств окончили «двойные дарования» Арп, Барлах, Кокошка, Швиттерс, Мейднер (10). «Мотор и вдохновитель» этого движения Г. Вальден имел консерваторское образование, десятки литераторов окон-

¹ Kasack H. An die Greisen // K. H. Der Mensch. Verse. Die neue Reihe. München, 1918. S. 18.

чили естественнонаучные, теологические, социально-экономические, торгово-коммерческие факультеты или Военную академию.

С 1902 по 1929 год в университетах Германии, Австрии (Вена), Франции (Страсбург), Швейцарии (Цюрих, Базель) звание докторов философии получили 51 человек из тех литераторов, которых П. Раабе причисляет к экспрессионистскому поколению. Среди них также 9 докторов медицины, 21 доктор права. Лишь двое из всей этой плеяды — Т. Дойблер и Ф. Пфемферт — автодидакты, но именно они, старшие (им было 30—40 лет), таким образом формировали литературную политику в Берлине, что творчество молодых молниеносно нашло своего читателя и стало известным в Германии и за ее пределами.

О чем свидетельствует этот факт? Экспрессионистское движение было представлено исключительно интеллигенцией. М. Штарк в работе «За и против экспрессионизма» именуется это поколение «экспрессионистской интеллигенцией», носителем настоящей «интеллектуальной субкультуры»¹. Он же во вступлении к собранию документов и манифестов литературного экспрессионизма 1910—1920 годов утверждает, что эта литература «не была литературой для всех, интеллектуалы писали для интеллектуалов»². Интересно, что при этом абсолютно все, кроме литературных политиков, т.е. издателей, не стали профессиональными литераторами, а кормились доходами своей основной профессии, были практикующими врачами, адвокатами, учителями, военными. Это была двойная жизнь, но их литературной продукции не свойственна конъюнктурность, они не были «свободными», т.е. зависимыми от рынка писателями, и сами себе гарантировали художественную независимость тем, что четко делили заработок на кусок хлеба в рамках своей профессии и литературную деятельность. Один из немногих долгожителей литературного экспрессионизма Г. Бенн за все свои стихи и прозу в течение всего творческого периода, по его признанию, заработал 975 немецких марок³.

Эта глубокая образованность, подкрепленная высочайшим уровнем преподавания в университетах Европы того периода и авторитетом профессуры, является для нашего исследования чрезвычайно важным фактором. Постоянное возвращение в истинно академической атмосфере, независимо от факультета, обеспечило знакомство и органичное усвоение основополагающих достижений из разных научных областей. Многие из экспрессионистов слушали курсы лекций гуманитарного и естественнонаучного циклов или выбирали для себя другие комбинации. М. Пульвер, например, изучал одновременно древнюю историю, психологию и фило-

¹ Stark M. Für und wider den Expressionismus. S. 25.

² Expressionismus. Manifeste und Dokumente / Hrsg. Anz Th., Stark M. S. 16.

³ Hohendahl P. U. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg, 1967. S. 92.

софию; Р. Хюльзенбек — медицину, германистику, философию и историю искусств; Р. Фишер — историю, географию и германистику; Г. Зак — германистику и естественные науки; К. Штернгейм — философию, психологию и юриспруденцию. Такие сочетания изучаемых предметов были обычным делом в немецких университетах, при этом не стоит забывать, что прежний факультет философии, самый популярный среди литераторов того периода, значительно отличался от его нынешнего понимания и узкого профиля. Это был синтез истории и критики философских учений, социологии и психологии, филологии, культурологии и искусствоведения. Лицо и специализация факультета во многом определялись профессорским составом.

Самые свежие веяния, в том числе, разумеется, и философские, и эстетические, и литературные, проникали в молодые умы естественным и органичным способом. Не раз литературоведы указывали на поразительные совпадения философской и поэтической мысли в тех случаях, когда было доподлинно известно, что поэт по тем или иным причинам не мог знать мыслей философа. Так, Г. Мартенс в работе «Витализм и экспрессионизм», анализируя природу яркой образности поэзии Э. Ласкер-Шюлер, пришел к выводу, что ее ранние стихи («Стикс», 1902) прочитываются как зарифмованные мысли А. Бергсона из его «философии жизни». Объективно это совершенно невозможно, так как в годы «Стикса» француз Бергсон еще не был переведен на немецкий язык и в Германии был никому не известен¹. Поразительные совпадения обнаружены между экзистенциальными категориями датского философа С. Кьеркегора и экзистенциальной топографией довоенной экспрессионистской лирики, хотя прямых сведений о знакомстве с его философией нет (за исключением Рильке, Бенна и Тракля). На подобный же любопытный факт указывает К. Пинтус в предисловии к «Сумеркам человечества». В одной из диссертаций, посвященных этой антологии, указано на поразительную схожесть идей активистского экспрессионизма с идеями Л. Фейербаха. Автор диссертации приводит примеры почти дословного совпадения между мыслями Фейербаха и стихами поэтов или высказываниями самого К. Пинтуса. «Я был озадачен, — пишет К. Пинтус, — вместе с моими друзьями, так как мы, естественно, никогда не читали Фейербаха»². Здесь же К. Пинтус напоминает, как недоумевал Г. Бенн по случаю его почти цитатного совпадения с Малларме и Рембо, которых он не знал в то время совершенно.

В этом же предисловии К. Пинтусом дан блестящий портрет поколения, пронизанный любовью и восхищением. Когда он закончил работу над библиографической частью антологии и окинул взором общую карти-

¹ *Martens G. Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1971. S. 121.*

² *Pinthus K. Menschheitsdämmerung. S. 13.*

ну их судьбы, «его охватили удивление, ужас и восторг. Он вдруг понял, что это его право и его долг взять на себя миссию выразить им благодарность и увековечить их... Это поколение изгоев..., мучеников и страсто-терпцев, борцов и упрямцев, очень рано ушедших из жизни или состарившихся в нужде и страданиях, поколение, какого совершенно точно не было нигде и никогда в мировой литературе»¹.

Г. Бенн, испытывая те же чувства к своим собратьям по перу, 35 лет спустя в предисловии к своей антологии экспрессионистской поэзии пишет: «Это было поколение, которое несло на себе большое бремя: осмеяно, презренно, с клеймом политического вырождения вытолкнуто из жизни, поколение, которое было молниеносно сражено войной или обречено на короткую жизнь»².

Что же дает нам право говорить о целом экспрессионистском поколении? Исчерпывающим и убедительным ответом на этот вопрос является уже упоминавшийся грандиозный справочный труд П. Раабе «Авторы и книги литературного экспрессионизма»³. С помощью цифр, дат и группировки био- и библиографического материала определенным образом автор сумел без излишнего пафоса, оперируя лишь точными и сухими фактами, выстраивая их то в алфавитном, то в хронологическом, то в тематическом порядке (журналы, книги, издательства, издатели; хронологические таблицы вышедших книг, журнальных публикаций, научных работ; даты и место рождения, образование и профессиональная деятельность; павшие в первой мировой войне, самоубийцы, погибшие во времена третьего рейха в Германии и в эмиграции, умершие и казненные в концлагерях), сделать то, что, пожалуй, не удавалось до него никому, а именно со всей очевидностью показать, что экспрессионистское движение в ядре своем было представлено *одним поколением*, родившимся в течение одного десятилетия. Время ли ему, по Гелену, было готово, или оно само определило лик этого времени — мнения в этом смысле расходятся.

Эта, казалось бы, столь простая мысль — литература одного поколения интеллектуалов — не раз встречается и в других работах, но нигде она так не поражает воображение и не подкрепляется таким количеством точных фактов. Яркий талант и истинный трагизм целого поколения потрясают всякого, кто соприкасается с литературой и искусством этого периода. Не случайно некоторые попытки объяснения этого феномена обретают мистическую окраску, а уважение и восхищение тесно переплетены с неким благоговейным ужасом. Исследователь творчества и биограф Георг

¹ Ibid. S. 19—20.

² *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada* / Hrsg. Benn G. Wiesbaden, 1955. S. 15.

³ *Raabe P. Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch.* 2. Aufl. Stuttgart, 1992.

га Тракля О. Базил считает этих молодых людей «трагическими натурами в античном смысле этого слова», «поэтами катастрофы» и называет все поколение «апокалипсическим»¹. Он ищет и находит мистические символы предзнаменования этого апокалипсиса в поразительных совпадениях и игре случая: Альберт Эйнштейн рождением своим (1879) словно программирует эту эру глубочайших потрясений, в этом же году родились Сталин и Троцкий, а ровно десять лет спустя — Гитлер. Точно посередине — в 1883 году — родился еще один диктатор Муссолини, а в 1880 — Освальд Шпенглер, который очень рано предсказал грядущую эпоху диктаторов. Непосредственно за ними и следует все поколение «поэтов катастрофы, ступившее на почву истинного апокалипсиса»².

П. Раабе объясняет этот поразительный феномен столь «кучного рождения» и такой высокой плотности таланта в одной крошечной точке планеты чисто биологическими причинами, но и самый трезвый ученый ловит себя на мысли, что в Германии «так уже было» с романтиками ровно один век назад. Две трети всех писателей, которых мы именуем сегодня экспрессионистами, родились между 1885 и 1896 годами и, следовательно, к 1910 году двум третям из 350 авторов было около 25 лет. Трудно не удивиться вместе с П. Раабе, который считает 1890—1892 годы подобными выбросу из кратера вулкана — 81 автор, среди них крупнейшие фигуры — Верфель, Хазенклевер, Клабунд, Эдшмид, Лотц, Бласс, Бехер, Голль, Хейнике, Зорге, Хюльзенбек, Небель, Дрей, фон Хатцфельд — родились в эти три года. Если дополнить статистические данные этого литературного справочника аналогичными сведениями по художникам, скульпторам, деятелям театра, кино, музыкантам, составившим общую мощь экспрессионистского движения, то мистическое восприятие поразительной плодотворности этого периода перестает казаться столь сугубо субъективным, ибо таково впечатление от реального факта.

Экспрессионизм находился еще в зените популярности и был живым литературным течением, когда в 1919 году уже появляется «Книга мертвецов», изданная В. Пшигоде³. В нее вошли стихи, рисунки и гравюры погибших в Первую мировую войну литераторов и художников. По данным Литературного архива в Марбахе на полях сражений погибло 27 молодых поэтов, писателей и художников. В первые же дни войны во Фландрии гибнет Э. Штадлер, на восточном фронте — Э. В. Лотц, во Франции — А. Лихтенштейн. 1 сентября 1915 года, после участия в 70 битвах, последним в бою погибает в России А. Штрамм. Г. Тракль, призванный в армию санитаром, после битвы под Гродеком остается один на один с сотней тяжело раненных солдат и, не в силах облегчить их страдания, сходит с ума, а

¹ Basil O. Georg Trakl. Hamburg, 1989. S. 14, 31.

² Ibid. S. 32.

³ Przygode W. Buch der Toten. München, 1919.

затем и кончает жизнь самоубийством, приняв чрезмерную дозу наркотика. В боях убиты П. Баум, Г. Эренбаум-Дегеле, Г. Зак, Г. Энгельке. С горечью сообщил Франц Пфемферт в лаконичных некрологах без комментариев на страницах своего журнала «Аktion» о гибели своих сотрудников Г. Лейбольда, Г. Хехта. Журнал «Штурм» также ведет эту печальную статистику¹.

Абсолютно невосполнимые потери понесла экспрессионистская живопись: в первые же дни войны, 26 сентября, погибает Август Макке. «Мы, его друзья, знали, какое тайное будущее носил в себе этот великий человек. С его смертью отломился один из самых красивых и свежих побегов немецкого художественного развития. Никто из нас не в состоянии продолжить его», — написал по поводу гибели Макке его друг и соратник, один из основателей мюнхенского «Синего всадника» Франц Марк², а в марте 1916 года во время разведывательной вылазки осколок гранаты обрывает жизнь самого Ф. Марка.

Так же на взлете творческих сил и планов оборвалась жизнь поэтов. Раннюю смерть Э. В. Лотца его близкий друг К. Хиллер считает самой серьезной культурной трагедией начала века, вместе с ним «погиб и гениальный проект утопического романа», когда Лотц «уже совершенно созрел для реализации такого проекта»³. Где-то в хаосе войны сгинул П. Больдт, будто бы комиссованный прусской армией за частое «состояние замешательства», одна из самых загадочных фигур раннего экспрессионизма, по определению К. Хиллера, «настоящая легенда; он оставил после себя только совершенные творения»⁴, а его самое, пожалуй, известное стихотворение «Юные лошади! Юные лошади!» («Junge Pferde! Junge Pferde!») в 1914 году вся интеллигенция знала наизусть.

В самом пике обрывается блестящая академическая карьера Эрнста Штадлера. Он погиб в первых же военных операциях 30 октября в Бельгии в возрасте 31 года. Сборник его стихов 1914 года «Aufbruch» стал своеобразным программным лирическим документом раннего экспрессионизма: именно под таким девизом прошла самая плодоносная стадия экспрессионистской лирики Германии в 1910—1914 годах и именно этому названию в полной мере соответствовало внутреннее состояние молодых литераторов перед началом военных действий в Европе.

Всю войну прошел Г. Энгельке и погиб за три недели до объявления перемирия 13 октября 1918 года, завершив своею смертью кровавый список военных жертв. Их бессмысленность кажется еще более вопиющей,

¹ Сообщение о гибели Лотца № 19/20, 1915; Макке — № 21/22, 1915; Штрамма № 11/12, 1915; Марка — № 23/24, 1916; в апреле 1918 года — о гибели В. Рунге.

² Meseure A. August Macke 1887—1914. Köln, 1993. S. 92.

³ Hiller K. Begegnungen mit Expressionismus // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. Raabe P. Olten; Freiburg im Breisgau, 1965. S. 33.

⁴ Ibid. S. 32.

так как все погибшие экспрессионисты ушли на фронт добровольцами сразу же после объявления 1 августа 1914 года всеобщей мобилизации, движимые настоящим военным энтузиазмом. Никто из них не усмотрел за объявлением Германией войны России экономических интересов и не задумался над предостережением Бисмарка, что какая-нибудь проклятая непредсказуемая глупость на Балканах станет искрой мировой войны. На войну отправились как на приключение и видели в ней долгожданную перемену в серых житейских буднях. Типичное настроение этого августа, которое несколько позже в военных сообщениях было стилизовано до некого национального события, характеризовалось как «бодрое, почти радостное, с легким волнением»¹. Успешное и бескровное продвижение по французской территории в первые недели войны принесло такие впечатления и переживания, которые потом, после поражения, еще очень долго вспоминались как самые главные военные события.

Типичным примером прозрения среди литераторов может служить В. Клемм. В первые месяцы войны она представляется ему «выражением новой эпохи», «великого времени», так как «снимает всю социальную напряженность, которая до этого лежала на поверхности... Человеческая масса не имеет больше ничего общего с той вялой и усталой массой довоенного времени... Германия теперь являет собою картину единства, полноты и силы. Война — великое время. Оно напоминает о великих битвах народов 19 века. Оно вплетает отдельную маленькую человеческую жизнь в исторический контекст»².

Такие высказывания восхищения и патриотического восторга В. Клемма поначалу полностью совпадают с сообщениями солдат с фронта. Полная переоценка событий поэтом происходит после участия в битве на Марне. Иллюзии рассеялись, остались убитые, раненые, хаотичное поспешное отступление. Эти впечатления полностью меняют взгляд В. Клемма на происходящие события. Так появляются его первые военные стихи, ставшие впоследствии знаменитыми. Они были написаны еще в сентябре 1914 года, среди них и самое известное «Битва на Марне» («Schlacht an der Marne»), в котором поэт обозначил свою новую принципиальную антивоенную и интернациональную позицию: «Mein Herz ist so gross wie Deutschland und Frankreich zusammen, / Durchbohrt von allen Geschossen der Welt»³. Этим стихотворением Франц Пфемферт открывает в своем журнале «Акция» новую рубрику «Стихи с поля боя» («Dichtungen/Verse vom Schlacht-Feld»).

Именно этот журнал во время военных действий становится центром антимилитаристской и антишовинистической пропаганды и олицетворяет

¹ Klemm W. Ich lag in fremder Stube. Gesammelte Gedichte. München, 1981. S. 122.

² Ibid. S. 122.

³ Ibid. S. 15.

тот экспрессионизм, каким его чаще всего изображают: экстатичный, взрывной и хаотичный. Журнал объединил тех литераторов, кто изначально не заблуждался относительно причин и характера войны. Бехер, Верфель, Эренштейн задавали тон антивоенной поэзии, которую Пфемферт печатал из номера в номер. Радикальный пацифизм издателя грозил закрытием журнала цензурой, поэтому с 5 августа 1914 года в нем не было напечатано ни одной политической статьи. Но Пфемферт предпринимает умный ход: он открывает новую рубрику под многозначительным заголовком: «Я вырезаю время» («Ich schneide die Zeit aus»), в которой он без единого комментария перепечатывает газетные статьи и различные высказывания, пропагандирующие и восславляющие войну¹. Кроме того, он начинает печатать приложения к журналу с фрагментами из современной русской, французской и английской литературы, перекидывая тем самым мост в стан военного противника. Журнал бесплатно рассылается за границу и на все фронты. «Стихи с поля боя», начатые В. Клеммом, без громких пропагандистских фраз изображали отчаяние и беспомощность отдельного человека, а поэтическое осмысление реальности убедительнее и сильнее всякой пропаганды крушили все легенды и ореол великого предназначения войны. Но многим добровольцам не помогло это позднее прозрение, так как их уже не было в живых.

Во многих работах по экспрессионизму исследуются причины этого военного энтузиазма среди поколения молодых литераторов². Как говорил Г. Э. Якоб, «любимой неправдой современников было мнение, что только плохие лирики поддались обману войны, а хорошие будто бы сразу рассмотрели ее истинную физиономию»³. На самом деле все было наоборот: почти для всех война казалась выходом из душной, насквозь прогнившей атмосферы и коллективным приключением⁴. Так, одно из стихотворений А. В. Хеймеля 1913 года выражает страстное желание бегства из времени, которое опостылело всем своей «мирной скукой», бездеятельностью, отсутствием обязанностей, долга и желаний. Его последний стих требует войны, взывает к ней:

¹ *Ich schneide die Zeit aus*. Expressionismus und Politik in Franz Pfempfers «Aktion» / Hrsg. Raabe P. München, 1964. S. 13.

² Vietta S. Erster Weltkrieg und Militärgroteske // Ares und Dionyses. Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur. Heidelberg, 1981; Die Dichter und der Krieg: deutsche Lyrik 1914—1918 / Hrsg. Anz Th.. München, 1982; Falk W. Der kollektive Traum vom Krieg. Epochale Strukturen der deutschen Literatur zwischen «Naturalismus» und «Expressionismus». Heidelberg, 1977; Vermächtnis. Dichtungen. Letzte Aussprüche und Briefe der Toten des Weltkrieges / Hrsg. Redslob E. Dresden, 1930.

³ Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910 / Hrsg. Jacob H. E. 2. Aufl. Berlin, 1927. S. 18.

⁴ Пока не льется кровь и военный марш по чужой территории не предвещает впечатлений «Гродека» Тракля, публикации даже самых маститых экспрессионистских художников, поэтов носят характер «священной войны», например, Э. Барлаха: *Barlach E. Der Heilige Krieg* // Kriegszeit. Kunstflugblätter. № 17. 16. Dezember 1914.

Es fehlt uns allen Dienst und Ziel und Zwang,
Die allen not tun und die keine wollen,
So schmachten wir in Freiheit Sondersiege.

Im Friedenreichtum wird uns tödlich bang.
Wir kennen Müssen nicht noch Können oder Sollen
*Und sehnen uns und schreien nach dem Kriege*¹.

Восторженное ожидание войны вправе рассматриваться как ключ к пониманию общей духовной атмосферы на исходе существования империи Вильгельма: именно тот факт, что в подобный аффект впали огромные массы людей и что война приветствовалась как единственный способ высвобождения накопившейся и неиспользуемой жизненной энергии, разоблачает степень лживости благополучия, старательно завуалированной психической напряженности в обществе и латентную готовность к катастрофе как катарсису. Лирика 1910—1914 года зафиксировала эту наэлектризованность, висящую в воздухе, лучше и точнее всяких прочих документов. По мнению Якоба, 99% стихов, которые родились из этого чувства, откровенно слабы и плохи, но есть стихи, эстетически значимые и для сегодняшнего читателя.

Лирика продемонстрировала, как на самом деле обстояли дела с психологическим состоянием нации во внешне благоприятных условиях — таких сведений не почерпнуть ни в каком другом источнике этого периода. Зафиксировать настроение и внутреннее состояние не способен ни один официальный документ, будь то социологические или статистические данные. Экспрессионистское видение и предвидение войны интерпретируется как стремление к разрыву со всем старым, отжившим и душным самым радикальным и противоестественным способом — через войну. В таком странном для образованного и интеллигентного человека передовых взглядов видении решения проблем еще раз проявляется некая особенность и отдельность этого поколения, изначально отмеченного печатью рока, о чем и говорили Г. Бенн и К. Пинтус.

Возможно, правы литературоведы, которые полагают, что странствие военного похода оказалось для многих экспрессионистов единственной реальной и достигнутой далью². Инакость поколения проступает со всем трагизмом именно в том, что реализовать романтическую привлекательность неизведанного оказалось для них возможным лишь в такой

¹ Heymel A. W. Eine Sehnsucht aus der Zeit // Insel-Almanach auf das Jahr 1913. Leipzig, 1913. S. 83.

² Adams M. Fremde Länder in der expressionistischen Lyrik // Begegnung mit dem «Fremden». Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo, 1990. Bd 9: Erfahrene und imaginäre Fremde. S. 99.

извращенной кровавой форме. Свою тоску по экзотике чуждых пространств им пришлось утолять в походном марше на севере Франции, в Бельгии, в России. Поле военных действий вдруг из вымышленных очужденных пространств, так щедро создававшихся прежде фантазией экспрессиониста в виде кладбищенских дворов, моргов, операционных столов или публичных домов, превращается в реальность. Антология «Die Aktions-Lyrik», изданная Ф. Пфемфертом в 1916 году, демонстрирует процесс чудовищного остранения мира и человека в нем через войну¹. Остранено время: «Wir kennen keine Tage mehr. Nächte sind uns fremder als verloren»². Остранено жизненное пространство, которое уменьшилось до размеров окопа, где граница этого окопа одновременно является и границей могилы:

Grabenrand durchs ganze Land...
Alle Sinne angespannt,
Kauern wir am Grabenrand,
Lauern wir: ob Tod uns wird,
Wenn die wilde Kugel schwirrt.
Grabenrand, Grabesrand,
Ihr seid nah, so nah verwandt — — —³

Реальное изображение привлекательной прежде «чуждой дали» становится неадекватным ее внутреннему ощущению и остраняется до текстуры:

Sonne rutenrot
Granatengischt
Zitronenfalterwimpeln
Zünder zimbeln Birkenrosen
Sande schwestern schonen
Hüpfen höhnen
Stahlstrahl
Frißt⁴

Происходит буквальное прозрение, ибо все на войне «не так», непривычно и странно по сравнению с мирной жизнью, что осталась за спиной и стала вдруг представляться «потерянным великолепием». Такими зрительными, акустическими, сенсорными и обонятельными военными впечатлениями полны стихи К. Адлера, погибшего в 1916 году:

Hinter uns leben Tiere, Frauen und Fahnen
Ahnung von fernen Flüssen und Eisenbahnen

¹ Die Aktions-Lyrik 1914—1916. Eine Anthologie / Hrsg. Pffemfert F. Berlin-Wilmersdorf, 1916.

² Bäumer L. Verfallen // Die Aktions-Lyrik. S. 25.

³ G. Davidsohn. Am Rand // Ibid. S 28.

⁴ Behrens F. R. April an der Aisne // Blutblüte. Gedichte. Berlin, 1917. S. 46.

und keine Grenze. Vor uns brennender Schall

des Krieges. Von Grauen durchklungene Nacht,
Lauern, Härte, gestorbener Häuser Klagen,
Knall, Krachen, Wut. An vielen Tagen
*muß ich mich umsehen nach lange verlorener Pracht.*¹

Если в 1912 году Г. Бенн препарировал в цикле «Морг» человеческое тело, желая разложить действительность на фрагменты, с тем, чтобы к ней приблизиться своими экспрессионистскими путями и произвести впечатление на сонного обывателя, то кровавая мясорубка военных действий уже вполне реально перемолола его до неузнаваемости, буднично и в больших количествах:

Ganz fremd zerschmilzt am Boden eine Leiche im Blut².

Свое собственное тело, изуродованное, израненное отчуждается и воспринимается как инородное:

Ich lasse mich überall liegen,
Ich schaue meine Füße wie zwei Fremde an.
Mein Leib fühlt sein Schweres schwer auf dem Hügel.
Mich saugt die fremde Erde an.
Es war ein Heimweh, heiliges Flattern³.

Невероятным и странным кажется, что когда-то все были людьми:

Der wilde Wechsel zwischen Freud und Leid,
Rotblut und Wunden und der stille Tod
des Einzelnen — — —
*Fast ist es seltsam, daß wir Menschen waren...*⁴

В формах «нового словесного искусства» А. Штрамма или Ф. Р. Беренса это ощущение глобального очуждения мира через войну принимает свои самые текстурные языковые реализации:

Heidesonne
Mittagmücken
Röhren morden
Horden herden
Glühen hetzen
Münder lächeln
Faust schümt
Rotottern tümpeln
Schakalenwald⁵

¹ Adler K. Ausblick // Die Aktions-Lyrik. S. 14.

² Plagge H. Nacht im Granatfeuer // Ibid. S. 96.

³ Werfel F. Der Verwundete // Ibid. S. 116.

⁴ Adler K. Sehr dunkel nur // Ibid. S. 16.

⁵ Behrens F. R. Schlafende Batterie // Blutblüte. Gedichte. Berlin, 1917. S. 49.

Поражение военное оказалось, однако, не столь катастрофическим, как крушение надежд на избавление в военном походе от «мирного прозябания». Этот скорбный вывод об ужасе и мерзости войны запечатлен в поэтическом сборнике Оскара Канеля 1922 года «Позор»: трупы, похоронное карканье воронья, Бог изгнан окончательно, искусство и наука превращены в жалкую насмешку:

Leichenfeld. Kunst und Wissenschaft sind ein Gelächter.

Krähenmusik.

Gott ist verjagt. Stumm ist sein Buch der Bücher.

Was jubelt ihr und schwenkt die bunten Tücher?

Und brüllt den Krieg¹.

Такова палитра экспрессионистских военных впечатлений: как и во всем остальном, они простираются от одного полюса до другого, от восторга до презрения во всем их радикализме.

Чем радикальнее взгляды, тем короче земной путь. Достаточно вспомнить Г. Гейма, который поэтически — не политически, так как он ничего не смыслил в политике — как никто другой остро предчувствовал войну и жаждал ее. С 14 лет он вел дневник, словно желая обрести ясность в разговоре с самим собой. Так, 15 сентября 1911 года он делает следующую запись: «Мой Бог — я задыхаюсь со своим невостребованным энтузиазмом в это банальное время. Чтобы быть счастливым, мне нужны сильные внешние эмоции. В своих бессонных фантазиях я всегда вижу себя Дантоном или человеком на баррикаде, я даже не могу представить себя без якобинской шапочки. Я надеюсь сейчас хотя бы на войну. Но и это ничто. Все эти люди могут привыкнуть к этому времени, они могут, в конце концов, найти себя в любом времени, но я, человек дела, я, разорванное море, я — в вечной буре, я — зеркало всего внешнего, такой же дикий и хаотичный, как мир, я бы мгновенно выздоровел, мой Бог, я был бы свободен, если бы где-нибудь слышал колокол бури, если бы вокруг себя я увидел мчащихся с перекошенными страхом лицами людей. Если бы народ восстал и улица озарилась пиками, саблями, воодушевленными лицами и разорванными рубашками»². Ровно через четыре месяца после этой записи, 16 января 1912 года, при катании на коньках на реке Хавель он проваливается под лед и тонет, пытаясь спасти друга.

Таких фатальных поворотов и чудовищных совпадений немало выпало на их долю. Нередко в самом трезвом и глубоко научном анализе авторы вдруг замирают перед подобными фактами. Ф. Мартини называет смерть Г. Гейма «демоническим несчастным случаем» и поражается очень ранней поэтической зрелости всего поколения, «будто бы им надо было

¹ Kanehl O. Krieg // K. O. Die Schande. Die Aktions-Lyrik. Berlin-Wilmersdorf, 1922. S. 6.

² Heym G. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Bd 3: Tagebücher. Träume. Briefe. Hamburg; München. 1960. S. 164.

побыстрее прожить свою жизнь»¹. Словно предвидя такую реакцию, Г. Зак, который сам безвременно погиб на фронте в 1916 году за год до своей широкой известности, высказал по этому поводу мысль, что ни один поэт не умирает *слишком* рано². Он полагал, что ни один выдающийся, необычайный человек не умирает прежде, чем свершит определенную миссию, к которой он был призван. Размышляя об А. фон Хатцфельде, который в 20 лет при неудачной попытке самоубийства полностью ослеп, Ф. Мартини говорит, что «такие судьбы предчувствовались и свершались как внутренний закон» и «именно они придали всему поколению особую инакость»³. Случай с А. фон Хатцфельдом особенный: настоящее человеческое несчастье магнетически приковывает к себе внимание, так как, совершенно ослепнув, он вдруг прозревает и начинает писать изумительные стихи. Событийности и интенсивности жизни и переживаний этого слепого мог бы позавидовать любой зрячий, «в нем будто зажегся магический фонарь, что увеличивает в нас все духовное»⁴.

Не странно ли, например, что два крупнейших экспрессионистских издателя, «делавших погоду» в столице, Г. Вальден и Ф. Пфемферт, вокруг которых сконцентрировалась вся пишущая молодежь, за более чем два десятилетия существования в Берлине их журналов «Штурм» и «Акция» не обмолвились ни единым словом. Их негласное противостояние соответствовало той войне, в которой находился экспрессионистский Берлин до 1914 года — войне между живописью и словом, между богемным живописным «Штурмом» и политически ангажированным «Акцией». Г. Вальден и Ф. Пфемферт не желали знаться друг с другом, однако их примирила и объединила одинаковая участь: эмиграция по политическим причинам и смерть далеко от родины. Аполитичный Вальден, навсегда покинувший в 1932 году Берлин и переселившийся в Советский Союз, в марте 1941 года был арестован по *политической* статье — по обвинению в шпионской деятельности в пользу Германии и в октябре этого же года умер в лагере под Саратовом от голода и жажды, так как рацион заключенных состоял лишь из селечных голов⁵. Политически активный Пфемферт после многочисленных обысков национал-социалистами и угроз 1 марта 1933 года был также вынужден навсегда покинуть сначала Берлин, а затем и Германию и доживал последние годы жизни в Мехико-Сити владельцем фотоателье. При всей отдельности всякой крупной личности этих лет их роднит единая

¹ Martini F. Der Expressionismus als dichterische Bewegung // Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus / Hrsg. Rötzer H. G. Darmstadt, 1976. S. 141.

² Gustav Sack. Verschollene und Vergessene. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl / Hrsg. Harbeck H. Wiesbaden, 1958. S. 19.

³ Martini F. Der Expressionismus als dichterische Bewegung... S. 141.

⁴ Eulenberg H. Adolf von Hatzfeld // Feuer. Jg. 1. 1919. S. 141.

⁵ Финкельдей Б. Лучший из миров. Херварт Вальден и Советский Союз. Текстовый коллаж // Каталог выставки «Москва — Берлин 1900—1950». Мюнхен; Нью-Йорк, 1996. С. 54.

трагическая доля.

Горькая реальность стоит за цифрами. Несчастный случай с Геймом в 1912 году открывает этот печальный список; 23 человека становятся жертвами войны, и 7 человек по тем или иным причинам умирают за четыре военных года; три человека кончают жизнь самоубийством. После войны до прихода к власти нацистов умирают еще 17 человек, и 6 человек уходят из жизни добровольно. В период третьего рейха в Германии умирают 15 человек, а в вынужденной эмиграции за границей с 1933 по 1945 год — еще 19 человек. В концентрационных лагерях погибают 11 молодых литераторов и три литератора были казнены. Кончают с собою 7 литераторов, среди них цвет экспрессионизма Эйнштейн, Вольфенштейн, Толлер, Хазенклевер, Вейсс. В результате методичного уничтожения евреев уничтожены десятки экспрессионистов-евреев. После войны за границей от болезней, нередко в нищете, забытые, умирают еще 47 человек. Мало тех, кто дожил до старости, и еще меньше тех, кто пережил экспрессионизм и после его официальных похорон, объявленных в дадаистском манифесте 1919 года, сумел найти себя в литературе на ее новом этапе. Большинству из них судьба подарила только раннее творчество.

Экспрессионизм был недолгим явлением, без побед. Это был прорыв в утопию, который история очень быстро ликвидировала. Как «Буря и натиск» или романтизм, он был движением молодых, но если для Гете и Шиллера «Буря и натиск», а, скажем, для Тика — романтизм были только первым этапом их творческого развития, то *почти для всех* экспрессионистов экспрессионизм и был их единственной собственной судьбой. *Вне его* существенно смогли развить свое творчество считанные единицы авторов, к которым немецкие литературоведы причисляют из поэтов — Бенна и Верфеля, из драматургов — Кайзера, а из прозаиков — Деблина.

Практически нет монографии о творчестве поэта или художника, автор которой не задавал бы себе вопроса, как развивался бы дальше его творческий путь, не оборвись жизнь так рано. Но в том, видимо, и заключается эта поразительная энергетика экспрессионизма, что в нем отсутствует любая возможность завершенности, потому что никто не успел дойти до своего собственного пика совершенства, и судить об этом некому. Много размышлявший над этим Г. Бенн пришел к выводу, что экспрессионизм «пронес свое знамя над Бастилией, Кремлем и Голгофой, только Олимпа он не достиг, так же как и никакой другой классической территории»¹.

Печальна судьба Якоба ван Годдиса, перевернувшего своим стихотворением «Конец мира», которое во всех литературоведческих справочниках значится как «начало экспрессионистской лирики», все прежние по-

¹ *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts...* S. 16.

этические каноны. К. Хиллер вообще считает ван Годдиса инициатором этого художественного движения, хотя у него очень мало совершенного, так как с 27 лет начинает прогрессировать его душевная болезнь, что впоследствии дало повод говорить о некой общей «шизофрении всего экспрессионизма». Стихотворением «Конец мира» он начинает совершенно новую страницу в истории лирики Германии и производит настоящий фурор среди литераторов и литературных критиков, но позже выясняется, что «поэтический сундук его пуст», так как большинство стихов и почти вся проза оказываются потерянными. Начиная с 1915 года он уже постоянно находится на излечении в различных клиниках, а из Кобленца в 1942 году его «номером 8 увозят, чтобы уничтожить, неизвестно где, когда и как»¹.

Э. Бласс с 1926 года болен и медленно слепнет. Не дожив и до 40 лет, от болезни умирают активист Л. Рубинер (1920) и Клабунд (А. Хеншке, 1928); в Берлине в 1925 году кончает жизнь самоубийством В. Рейнер, а в 1929 — О. Канель. В 1933 году с приходом к власти национал-социалистов, лишённые гражданства, страну покидают почти все литераторы и один за другим умирают в эмиграции: в 1940 году — Р. Шикеле, в 1941-м — М. Германн-Нейссе; во Франции скрывается В. Хазенклевер, но после вторжения туда гитлеровцев в 1940 году попадает в лагерь, где кончает жизнь самоубийством; постоянно спасаясь бегством от гестапо во Франции и живя в состоянии страха и депрессии, добровольно уходит из жизни в 1945 году А. Вольфенштейн; в болезни и нищете в Иерусалиме в том же 1945 году умирает Э. Ласкер-Шюлер, а в Нью-Йорке от сердечного приступа — Ф. Верфель. К. Оттен ослеп в 1944 году и уже никогда не вернулся в Германию, умер в Локарно в 1963 году. Один из интереснейших «ранних экспрессионистов», сегодня, к сожалению, совершенно забытый, Фердинанд Хардекопф, в полной нищете скончался в сумасшедшем доме в Цюрихе в 1954 году. После десятилетнего скитания по Южной Америке, полного лишений, прямо на улице Буэнос-Айреса в 1946 году умирает П. Цех. Промучившись несколько лет лейкемией, в Париже в 1950 году умирает И. Голль. По сведениям К. Пинтуса, из 23 поэтов, которых он опубликовал в своей антологии, только двое после Второй мировой войны вернулись в Берлин, уже демократический, — Р. Леонгард и Й. Р. Бехер.

Таким образом, литературный экспрессионизм был буквально выкорчеван из немецкой почвы вместе с его носителями. Он не просто медленными затухающими колебаниями прекратил существование: национал-социалисты преследовали его со слепой яростью как революцию духа, не совместимую с тоталитарным режимом, и за 12 лет они добились того, что целое послевоенное поколение выросло без знания этого искусства.

Точно так же камня на камне не осталось от экспрессионизма в жи-

¹ *Menschheitsdämmerung*. S. 351.

вописи, графике, скульптуре, музыке, театре. Антимодернистская выставка «Дегенеративное искусство» («Entartete Kunst»), открытая президентом Имперской палаты изобразительных искусств Адольфом Циглером по приказу рейхсминистра просвещения и пропаганды Геббельса в июле 1937 года в Мюнхене, завершила поистине грандиозную кампанию по «очистке храма искусства», начавшуюся еще с 1929 года «на местах» с диффамации современного искусства как «преступления против немецкой культуры». Накануне выставки были произведены два изъятия произведений «упаднического немецкого искусства с 1910 года» из государственных, земельных и местных музеев. В общей сложности было конфисковано 16000 работ 1400 художников в 101 музее. Первая конфискация обеспечила власть экспонатами для оформления мюнхенской выставки, вторая поставила ей товар для продажи за валюту на военные нужды. Не понадобившиеся остатки — около тысячи картин и четырех тысяч графических работ — были сожжены¹. Больше всех в результате этой акции пострадал Эмиль Нольде — было изъято 1052 произведения художника. За ним следуют Э. Хеккель (729), Э.-Л. Кирхнер (639), К. Шмидт-Роттлуфф (608), М. Бекманн (509), К. Рольфс (418), О. Кокошка (417), О. Мюллер (357), М. Пехштейн (326), Л. Коринт (295), О. Дикс (260).

Выставка «Дегенеративное искусство» была оформлена по всем правилам идеологического и национал-шовинистического трюкачества и инсценирована как грандиозный спектакль, направленный против искусства, которое «оскорбляет немецкое чувство и искажает и разрушает естественные формы». Открывая ее, Циглер произнес соответствующую речь, которая начиналась словами: «Вы видите вокруг себя это отродье безумства, дерзости, беспомощности и вырождения. Все, что предлагает нам эта выставка, вызывает в нас потрясение и отвращение...»². Из всего авангардного искусства экспрессионизм особенно задевал нерв расистского мышления, определение «дегенеративный» соседствовало со штампом «еврейско-большевистский», а это уже была прямая угроза жизни; 30 художников и скульпторов немедленно попали под «запрет на профессию» и 25 из них тут же покинули страну. Арнольд Шенберг, направивший все музыкальное развитие XX века по другому руслу, был уволен из Прусской Академии искусств в Берлине и превращен в объект травли и ненависти. Его «Лунный Пьеро» (1912) стал примером «эстетики музыкальной импотенции» и «деградации немецкой музыкальной культуры»³.

Судьба художников внутренней и внешней эмиграции ничем не от-

¹ Borch A. von der. Die nationalsozialistischen Aktionen «Entartete Kunst» in Köln und anderen Orten Deutschlands // Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung. Köln, 1996. S. 292.

² Barron S. «Entartete Kunst». Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München, 1991. S. 45.

³ Ibid. S. 50.

личается от участия литераторов: потрясенный выставкой «Дегенеративное искусство», в 1938 году кончает с собою Кирхнер, центральная фигура группы «Мост»; заболевает и умирает величайший немецкий скульптор Эрнст Барлах. Широко представленных на выставке Марка, Макке, Мюллера и Лембрука давно нет в живых, поэтому оскверняется память о них. На долгие 12 лет художникам запрещено рисовать и выставлять свои картины, многие лишены возможности официально преподавать, как это произошло с О. Шлеммером, П. Клее, Л. Фейнингером, В. Кандинским после закрытия в апреле 1933 года знаменитого «Баухауза» («Bauhaus»). Э. Нольде, под постоянным страхом ареста, в дальнем уголке дома тайно нарисовал сотни акварелей, которые впоследствии составили знаменитую серию «Ненарисованных картин» («Ungemalte Bilder»).

Поэзия экспрессионистов-эмигрантов, их опыт освоения чуждого как вынужденная жизнь на чужбине и ее проецирование на понимание родины уже просто в географическом смысле претерпевают радикальное изменение художественной парадигмы этого литературного направления: формально оно встраивается в прочие более реалистические тенденции, как это проявляется в стихотворении Л. Ландау «Переселенец»:

Wir tragen von fremden Ländern die Spuren,
Ins Antlitz geschnitten mit schmerzhaftem Schnitt.
Vertrieben von zärtlich geliebten Fluren,
Schleppen wir auf dem Rücken verlassene Länder mit.

So tragen wir über dem eignen Gesicht zu viel fremde Gesichter,
Und schmerzhaft festgewachsen ist unsere zweite Haut.
Unsere Seele entzündete lange für Fremde die festlichen Lichter.
Am Leid fremder Völker ist unsere Seele ergraut.

Genug dieser knechtlichen Qual! Ein Stern wird uns führen.
Nicht immer von neuem vertrieben wie fliehender Wüstensand.
Die müden Füße werden die eigene Erde berühren.
Und neu verjüngt entsteigen wir groß dem gelobten Land¹.

А. Гелен подводит печальный итог этого некогда бурного времени: «Сегодня весь этот запас эмоций и субъективности использован и переработан. Художественный экстремизм нашел путь в регламентированные формы, все улеглось»². Однако это лишь внешняя сторона дела, в которой, как и в целом в экспрессионизмоведении, смешиваются разные аспекты явления, как это было отмечено в первой части работы.

Экспрессионизм как живое литературное движение действительно

¹ Landau L. Einwanderer // L. L. Noch liebt mich die Erde. Gedichte. Bodman-Bodensee, 1969. S. 39.

² Gehlen A. Zeit-Bilder... S. 136.

не вышел за рамки одного поколения, но экспрессионизм как художественная модель мира оказался для Германии началом нового этапа ее развития и наиболее мощно проявил себя в своем влиянии на последующую литературу XX века. В этом смысле прав Г. Бенн, который расценивает экспрессионизм как исторический поворот в дальнейшем развитии всего мирового искусства и произносит историческую фразу: «Все, что в последнее время было интересного в искусстве — все идет от экспрессионизма»¹.

В этом крайне смелом высказывании, окрашенном личным пристрастием, есть и объективная доля истинного положения вещей в искусстве, так как модернистская лирика Германии не только в ее новых субверсивных стратегиях и деструктивных техниках текстурирования, но и в фундаментальном ощущении «трансцендентной бездомности» *Я* в мире начинается с экспрессионизма. Современность его философского и эстетического фундамента гарантирует ему творческое и продуктивное долголетие.

Печальна лишь судьба носителей этого мироощущения. Как ни удивительно, но и в довольно благополучные годы кайзеровской Германии, и в кровавой бойне первой мировой войны, и во время Веймарской республики, и после прихода Гитлера к власти экспрессионизм у себя дома не пришелся ко двору, а все творчество этого поколения действительно оказывается «жизнью против времени», каким бы это время ни было. Это состояние неуютности человека в мире — в пространстве, во времени, в своем собственном доме, в себе самом — лирика экспрессионистского поколения зафиксировала во всей его трагике и тончайших оттенках лирического переживания:

Niemals im Andern, nie im Ich zu Hause!
Bestand und Zeit zugleich wie nichts und Pause!
Nimmer ein Jetzt und stets Erinnerung.
Und nur der Wille: Ewig sich zu teilen,
In jeder Form vertausendfacht zu weilen,
Und wieder Heimweh auf der Wanderung,
Sich aus Verlorensein zurückzuretten,
Und Sehnsucht, die sich selbst zerfrißt,
Dem Namen, den man trägt sich anzuketten,
Und dem Gestelle, das nicht ist².

«Нет дома для меня ни в ближнем, ни в себе самом, / А время — и ничто, и пауза! / Все в прошлом, нет ни сейчас, ни завтра. / Ничего, лишь вечное стремленье / Рассыпаться на тысячу частиц и в каждой — быть, / И снова,

¹ *Benn G. Expressionismus // B. G. Werke: In 4 Bd. Bd 1: Essays. Reden. Vorträge. 4. Aufl. Wiesbaden, 1979. S. 251.*

² *Werfel F. Aufschrift // W. F. Das lyrische Werk. Frankfurt / Main, 1967. S. 162.*

странствуя от родины вдали, / От пустоты и гибели спастись, / И к имени, что обречен нести, цепями приковать себя, / За осто́в бытия, которого и нет в помине».

Выходом из такого состояния становится перманентная «болезнь и тоска по дальнему» (*Fernweh, Ferndrang*)¹, поэзия как «последняя метафизическая деятельность» и возможность реального поступка, но в итоге неудовлетворенность и этим поступком и признание, что ничего так и не сделано, «если в стихах утоляем тоску»:

Wer wird die himmlischen Kurven durchmessen,
Sich mit Gestirnen vollenden die Bahn —
Wenn wir die Sehnsucht an Schreiben zerpressen,
Was ist getan?²

Глава 2. Языковое воплощение категории чужести в лирике экспрессионизма

Лексико-семантический аспект: коннотативно-ассоциативное поле чужести

В самом первом приближении к языковой реализации категории чужести рассмотрим ее в лексико-семантическом аспекте. Многоплановость, относительность и комплементарность категории чужести, зафиксированные в многозначности лексем *fremd—eigen*, формируют несколько ассоциативно-коннотативных полей, определяющих мотивную структуру и амбивалентную сущность лирики. По традициям лингвистической терминологии и теории поля последнее образовано такими понятиями, или конституирующими единицами, которые состоят в системных оппозиционных отношениях и вычленяются в противопоставлении и на фоне друг друга по принципу «холодный — теплый — горячий». В отличие от традиционно вычленяемых грамматико-лексических или лексико-семантических полей лексические единицы, составляющие ассоциативно-коннотативное поле, не противопоставлены друг другу в системе оппозиций, но уточняют, дифференцируют, эмоционально и оценочно окрашивают семантику какого-то единичного понятия. Такие понятия довольно регулярно выступают в окружении целого ряда других определенных понятий, которые не обязательно должны быть эксплицитно представлены в

¹ «Fern», «Ferne», «Ferne Länder», «Fernweh», «Ferndrang» — стихотворения, тематизирующие стремление лирического Я ко всему «дальнему» и обращение юношеского любопытства к нему в романтическую сладкую боль *без него*, столь же репрезентативны в мотивной структуре странствия, как и стихотворения с заголовками «Aufbruch», «Heimkehr». См. журналы: *Der Sturm* 3 (1912/1913. S. 617); *Pan* (Bd. 1. 1910/1911. S. 314); *Der Brenner* 3 (1912/1913. S. 617); *Die Weißen Blätter* 4 (1917. S. 314); *Die Aktion* 5 (1915. Sp. 220); *Die Dichtung* 2 (Buch 1. 1920. S. 84).

² *Kasack H. Ferndrang // Die Insel. Gedichte. Berlin, o. J. S. 70.*

тексте, но которые непременно, как шлейф ассоциаций, окружают первые и прочно закреплены в человеческом сознании. Например, понятие «чужбины» имплицитно подразумевает «бездомность», «неприкаянность», «потерянность», «скитания» и т.п. В совокупности своей они конституируют некое целое семантическое единство, уточняемое каждым из отдельных понятий с той или иной стороны. Таким единством мы и будем считать коннотативно-ассоциативное поле.

Такое поле не имеет ярко выраженной ядерной структуры, так как ни один из компонентов не относится к другому по принципу центра и периферии. Мы выделяем такое центральное понятие чисто прагматически и приходим к нему в процессе анализа поэтического текста и расчленения на составляющие его мотивной структуры. Как уже было сказано, такой путь привел нас к лексеме *fremd* во всех ее четырех основных значениях: 1) родственно-географическом; 2) значении непринадлежности — несобственности — неприсущести; 3) неизвестности; 4) странности.

В соответствии с ее основными значениями сформировались четыре коннотативно-ассоциативных поля, в которых разместились различные аспекты *чужести*, выраженные ассоциативно близкими понятиями, дифференцирующими, уточняющими, эмоционально и оценочно окрашивающими друг друга: 1. поле родственно-географического значения; 2. поле значения непринадлежности — несобственности — неприсущести; 3. поле неизвестности; 4. поле странности.

Так как категория *чужести* комплементарна, то текст стихотворения непременно насыщен чувствами и настроениями с противоположным знаком.

В результате «положительный полюс» также оказывается представленным коннотативно-ассоциативными полями, которые конституируют некое семантическое единство, уточняемое целым рядом ассоциативно связанных с ним и коннотативно окрашенных понятий. Таким образом, мы имеем еще четыре комплекса, которые так же условно и прагматически можно обозначить каким-то общим значением: 1) родной — местный; 2) собственный; 3) известный; 4) обычный.

Потенциал *чуждого и нечуждого*, заключенный во всей совокупности перечисленных значений, оказывается практически неисчерпаемым. Он охватывает сферы варварского/языческого, расового/этнического, культурного — во времени и пространстве — и экзистенциального, полового и подсознательного. По этой причине четырьмя вышеназванными коннотативно-ассоциативными полями, по всей видимости, реализовать его полностью невозможно. Но в качестве абстрактной интерпретаторской схемы эти поля более или менее структурировано и в значительной степени «материализуют» интересующее нас общее мироощущение.

Разумеется, четкое разграничение значений внутри ассоциативно-

коннотивного поля в реальном поэтическом тексте не всегда возможно. Смыслы чужести накладываются, переплетаются, совпадают (как *fremdartig* и *eigenartig*) или расходятся. Единственно четкие заданные им границы функционирования — это границы пространства, расположившегося между чуждым и нечуждым. Все поэтические «события» разыгрываются в нем.

1. Первое ассоциативно-коннотативное поле обозначим комплементарной парой *родина — чужбина* (*Heimat — Fremde*). В нем фигурирует чуждость в смысле принадлежности к другой стране, местности, сфере или области, городу, семье, другому роду или происхождению. «Быть чужим, чуждым» — «*fremd sein*» — в таком локальном понимании означает «быть неместным, не знать местности». При характеристике родственных связей или любых других уз и взаимоотношений *fremd sein* означает «не иметь знакомых в городе, потерять связь с кем-либо или чем-либо, отойти от кого-либо или чего-либо». Синонимический ряд лексемы «чужой, чуждый» в таком значении в русском языке выстраивается аналогично немецкому: «иностранный, иноземный, заграничный, чужеземный, неместный, пришлый» и т.п. Напомним также, что прилагательное и наречие *fremd* легко субстантивируется и по грамматическим правилам немецкого языка равноправно выступает во всех трех родах: *der, die, das Fremde*. Это и «чужбина, чужой край» (*die, das Fremde*), и «чужак, пришелец, странник, чужестранец, чужеродец, незнакомец, приезжий, посторонний». Этот *Некто неизвестный* может быть мужчиной или женщиной (*der, die Fremde*). Все прочее чужое, не поддающееся более точному описанию, вложено в существительное среднего рода — *das Fremde*, как у Ф. Вагнера в стихотворении «Молодость»: «Моя мать усталой рожала. Нечто чуждое на свет она произвела» — «*Meine Mutter war müde. Was hatte sie Fremdes geboren?*»¹

Непосредственно-составляющая *fremd-* образует дериваты с богатыми семантическими контекстами, подлежащими процедуре семантического развертывания и ведущими к существенному приращению смысла. Они нередко выступают в качестве минимальных контекстов для грамматической метафоризации и работают на полифонию стихотворения. В существительных-дериватах *die Fremdheit, das Fremdsein, die Fremdnis* морфологический и словообразовательный потенциал немецкого языка расширяет или уточняет и дифференцирует значение локальной чужести, выраженной лексемами *der, die, das Fremde*:

Die vor dir hinging, die Frau, die dir begegnet,
Hat, wie du, *in der Welt ihr Fremdsein* gelitten²;

¹ *Wagner F. W. Jugend // Die Aktion. Jg. 5. 1915. № 14—15. Sp.181.*

² *Kasack H. Spur im Sand // Die Dichtung. Folge 2. Buch 2. 1923. S. 17.*

Ich kann in ihren Zügen nur *Fremdheit* lesen¹;

Wenn du noch bist, noch nicht
Entrückt in ewige *Fremdnis* —
Suche mich, freie Seele,
Flicht mich in deinen Sturm!²

Когда журнал «Белые листы» в 1913 году начал печатать на своих страницах роман с продолжением Р. Шикеле «Чужак» («Der Fremde»), автор анонса на него высказался по поводу семантической глубины названия следующим образом: «Его (Шикеле) «Чужак» в плане претворения действительности в эпически нагруженное слово во всей его денотативной точности и его употреблении в предложении настолько просто, ясно и лично, что я, рискуя показаться гротескным, прибегну к ассоциации из сферы «цветного мира» и скажу: это слово такое белое и настолько незапятнанное, что по праву сближается с «Гиперионом» Гельдерлина, в котором чувство прозрачности языка, воспитанное в равной степени на романских и греческих примерах, прибегает для своего выражения также к слову немецкому»³.

В 1913 году «Акция» печатает стихи некоего Сильвестера фон Бабенхаузена, 13-летнего сына состоятельных родителей дворянского происхождения, который будто бы страстно желает стать лифт-пажем в отеле «Эспланада» и готовит себя к этой профессии, развивая и оттачивая наблюдательность в забавных стихах. Стихи появляются в нескольких номерах, и редакция отслеживает судьбу мальчика, радуясь, что ему все же вопреки воле родителей удалось осуществить свою мечту. Фигура юного поэта, в конце концов, оказывается вымышленной, а стихи — коллективным творчеством. Однако замысел редакции более или менее ясен: ощущение чужести обрушивается всей своей мощью даже на весьма юное и неопытное существо, которое пытается своими полудетскими мерками его определить:

In einer *fremden* Stadt. Allein. Es dröhnt in mir,
Wo soviel *Fremdes* ist auf einem Haufen,
Wo der Bourgeois mir *fremd*, der Offizier,
Der Lude nie mir übern Weg gelaufen.

Wo Straßenbahnen anders als zu Hause,

¹ Oehring R. Der Gehemmte // Die Aktion. Jg. 3. 1913. № 1. Sp. 52.

² Carossa H. An einen Toten // C. H. Gedichte. Leipzig, 1910. S. 8

³ Die Weißen Blätter. № 2. 1913.

Der Schutzmann selbst ein neuer Menschentyp,
Wo Straßenlärm, wo des Verkehrs Gebrause,
Ablehnend *fremd* mich von der Gasse trieb.

Im Cafe spielt man zwar die selben Lieder,
Doch andere Fermaten macht der Geiger.
Ich kaure mich in einer Ecke nieder
Und such voll Heimweh den Lokalanzeiger¹. —

Я в городе чужом. Один. Вокруг
Чужое все и кругом голова.
Мне чужды офицер и буржуа,
И сутенер и прочие. Никто не друг.

Трамвай совсем другой и постовой
Собой являет некий чуждый тип,
А город мне в лицо грохочет и рычит,
И травит, гонит чужака долой.

Пусть все мелодии в кафе известны —
Скрипач фермату держит в них иначе.
Сию в углу, свернулся, как калачик,
С тоской гляжу на экземпляры местной прессы.

В такой несерьезной шутливой форме глазами подростка подмечено очень серьезное чувство *неуютности и неприкаянности не-дома*. «Детское» восприятие немногим отличается от «взрослого» и вполне реального стихотворения Э. Бласса «В чужом городе» из его поэтического сборника 1912 года, с которым он сразу же вышел на широкую публику и стал известен. Сопоставление обоих стихотворений невольно вызывает улыбку, так как «юный поэт» почти пародирует Бласса, у которого чужой город так же обрушивается на человека всем своим грохотом, и он чувствует себя разбитым, раздавленным; мелодии в кафе не прозвучат доверительно и знакомо, официант посмотрит косо и чуждо — что-то ему покажется странным в заказе посетителя. Как многие из стихов Бласса этого цикла², и это заканчивается несколько иронически — «не отправиться ли лучше спать и не мучить себя, все равно во всем городе не найдется ни одной родной души»:

Ich bin in eine *fremde Stadt* verschlagen.

¹ *Sylvester von Babenhausen*. In fremder Stadt // Die Aktion. 3. Jg. 1913. № 30. Sp. 726.

² См. в главе «Экспрессионистский сонет» анализ его сонета «Крейцберг I».

Die Straßen stehn mit Häusern. Weißer Himmel,
Auf dem im Winde dünne Wolke ziehn.

Im Abend: Rufe, Pfiffe, Bahngebimmel.
In einem Cafe würden Melodien
Mir heute die Begrüßung doch versagen.

Ein Kellner käme *fremd*, was ich befehle:
Vielleicht war wieder Angst in meiner Kehle.
Ich gehe matt, zerschlagen hin auf realen Wegen.
Menschen kommen mir abendlich entgegen.

Pfiffe hör ich, Rufe, wie im Traum.
Ich spüre meine alte Angst noch kaum.

Ich werde schlafen gehn, daß mich nichts wieder quäle.
Ich kenne hier ja keine Menschenseele¹.

У М. Германа-Нейссе в «Чужом городе» всякая ирония и шутливый тон исчезают:

Wieder einmal bin ich bang — berauscht — beklommen —
in die Straßen *einer fremden Stadt* gekommen²;

так же как и в стихотворении «Мир чужд и пуст», в котором лирическое *Я* чувствует себя непрощеным гостем, обреченным на безрадостное существование в пустоте:

Fremd ist die Stadt und leer,
ich gehe ohne Sinn
in ihrem Nichts umher,
dem ich verfallen bin.
Fremd ist der Straßen Trug,
der Menschen Angesicht,
kein mir vertrauter Zug
zu meinem Herzen spricht.
Das Laute ist nur laut
und lärmt an mir vorbei:
Haus ist an Haus gebaut

¹ Blass E. In einer fremden Stadt // Die Straßen komme ich entlang geweht. Heidelberg, 1912. S. 56.

² Hermann-Neiße M. Fremde Stadt // H.-N. M. Gesammelte Werke. Bd 1: Im Stern des Schmerzens. Frankfurt / Main, 1986. S. 310.

zu öder Wüstenei.
Kein Tag wird leicht und klar.
So vieles ist zerstört,
was gute Heimat war
und uns nicht mehr gehört.
So tragen wir die Last,
von der kein Andrer weiß,
als ungebetner Gast
durch *fremder* Länder Kreis,
wo sich kein Freund erbarmt
und mir den Frieden bringt,
kein Mädchen mich umarmt,
kein Lied in Schlaf mich singt,
aus dem das Aug' erwacht
in den vertrauten Tag,
der alles leichter macht,
was lastend auf uns lag.
Verschlossen steht und stumm
in eitler Grausamkeit
ihr Stolz um uns herum,
verleugnet uns die Zeit.
Es weht vom nahen Meer
ein gnadenloser Wind.
Fremd bleibt die Welt und leer,
der wir verfallen sind¹.

Эти стихи и многие другие написаны 20 лет спустя в эмиграции, где поэт умер в 1941 году, однако идентичность внутреннего состояния очевидна. Хотя чужбина для него понятие абсолютно географическое — Лондон — «*verloren in der Fremde, eingeschneit. In fremder Erde liegt das Glück begraben*» — «затерян на заснеженной чужбине. В чужой земле и счастье закопали»², — однако все мотивы, которые М. Германн-Нейссе развивает в зрелом возрасте, представлены уже и в экспрессионистское десятилетие. Он печатается в «Аktion» и в «Пане» Керра, связан тесными дружескими отношениями с Пфемфертом, Лерке и художником Л. Мейднером. Его стихи читались в «Гну» и включены во все ранние экспрессионистские антологии. В его большом экспрессионистском наследии, отмеченном в 1924 и 1927 годах двумя самыми серьезными литературными премиями Эйхендорфа и Гауптмана, ощущение чужести настолько очевидно доминирует, что перекрывает все прочие мотивы и темы вместе взятые. И однако, ис-

¹ *Hermann-Neiße M.* Fremd ist die Welt und leer // Ibid. Bd 2: Um uns die Fremde. S. 347—348.

² Das Feuer brennt nicht mehr // Ibid. S. 308.

следователи не причисляют его к экспрессионистам, хотя и подчеркивают, что в его поэзии представлены «все тенденции экспрессионизма: интенсивность переживания, обреченность человека на одиночество, романтически-мистическая тоска по единству с миром и природой»¹. Особо выделяют его любовь-ненависть к его родному городу Нейссе и его постоянно декларируемое отчуждение от остального человечества. Будучи физически неполноценным от природы, он чувствовал себя всегда и везде аутсайдером, доживая «между одиночествами»:

Aus geheimen Schattenreichen
wuchs die unsichtbare Wand
zwischen mir und meinesgleichen,
daß ich immer abseits stand,
und sie hat zu allen Zeiten
mich von meiner Welt getrennt.
Zwischen lauter Einsamkeiten
geht mein Leben fremd zu End².

Возможно, что это обстоятельство обострило его личное ощущение чужести, во всяком случае, его поэзия чрезвычайно, чрезмерно густо, как ни у какого другого литератора этого периода, насыщена этим чувством, выраженным эксплицитно, т.е. непосредственно лексемой *fremd*:

Ich bin in einer *fremden Stadt*, in einem *fremden Haus*,
und staune heimatlos in *fremde Sterne* hinaus:
eine *fremde Brücke*, ein Balkon *blickt fremd*
auf mein fröstelndes, wintergraues Hemd.

Fremde Bahnen rollen — von denen ich nichts weiß,
wohin sie gehn, woher. — Es holpert heiß
ein roter Regen von *fremdem Großstadtlicht*
über mein sehnsüchtig erstauntes Angesicht...

Durch dünne Wände wimmert *ein fremdes Kind*.
Uhren gurgeln fremd. Bilder sind
bange Gefährten, die sehr heimtückisch schaun.
Aus dunklen Schränken treten *die fremden Frauen*³.

¹ Lorenz R. Max Hermann-Neiße // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien / Hrsg. Rothe W. Bern; München, 1969. S. 333.

² Hermann-Neiße M. Zwischen lauter Einsamkeiten // Ibid. S. 281—282.

³ Hermann-Neiße M. Ich bin in einer fremden Stadt // Ibid. Bd 3: Schattenhafte Lockung. 1987. S. 147.

В этом стихотворении, которое открывается чужестью в локальном измерении — чужой город, чужой дом, чужие звезды, мост чужой, чужие поезда — происходит тотальное очуждение и всего окружающего, когда лексема *fremd* начинает выступать в других своих значениях: непонятный, странный, чей-то чужой. Такой разворот от локальной перспективы чужести к экзистенциальной в наиболее отчетливой форме продекларирован в лирике Большого города.

Главенствующее положение ассоциативного поля *чужбина* — *родина* в этой лирике не вызывает сомнения¹. Мотив «непрощеного гостя в своем собственном доме» во всевозможных модификациях вычленяется практически во всяком стихотворении этого периода. Каковы представления в экспрессионистской лирике о родине и существует ли это понятие как таковое в самом его тривиальном значении?

Поэты, воспевавшие родину как «место появления на свет», например, А. фон Хатцфельд и его Вестфалия или Э. Ласкер-Шюлер и ее идеализированный, чудесный Эльберсфельд, в традиционном экспрессионизме всегда выносились за рамки «типичных представителей» этой литературы. Не углубляясь пока в размышления об их типичности и нетипичности, оставим в стороне их хрестоматийно известные стихи о родине и обратимся к практически неизвестному лирику, позднему экспрессионисту Ф. В. Бишоффу и его сборнику 1925 года «Приливы и отливы». В нем много стихотворений, посвященных различным аспектам интересующего нас комплекса проблем, но одно называется программно — «Баллада о родине». Оправдывает ли стихотворение такой заголовок и такую программу?

Da rauschen groß und Berge stehen ernst beisammen,
Im Winde summt die Ulme vor dem Haus.
Geschlechter glühen, schwarze Geisterflammen
Wehn abends in das Land hinaus.

Sie wehn hinaus, der Vater schaut mit mildem Blick,
Ihn kümmert nicht der Spuk der Zeit.
Er hält den Pflug und ist bereit,
Er wirft die Saat ins dunkle Weltgeschick.

Zuweilen ziehn Landfahrer durch die Flur
Mit wunderlichen Tieren, Bär und Papagei.
Die Mägde staunen stumm, denn auch ein Mohr ist wüst dabei,

¹ В предыдущей главе было указано доминирование мотивной структуры «*Heimkehr*» — «*Возвращения на родину*» в частотном отношении.

Die Mutter lächelt nur.

Die Mutter lächelt nur, die Schwestern fürchten sich so sehr,
Seitdem ein Fremdling nachts am Fenster rief.
Jetzt steht der volle Mond schon tief,
er kommt nicht mehr.

Er kommt nicht mehr, müd in die Gärten fallen schon die Sterne,
Und in den Waben schwoll zum drittenmal der Seim.
Im Frühling wünschten sich die Jungen in die Ferne,
jetzt sind sie lange wieder schon daheim.

Sie sind daheim, wo Wälder rauschen alt von Zauberein,
Wo in den Brunnen singt der alte Sagensinn.
Heut wird das Holz geschlagen, denn es wird bald schnein,
Ach, die Zeit geht hin.

Die Zeit geht hin, still sinkt ein Jahr, sie leben beieinander,
Die trostvoll Heimgegangenen fahren ein und aus.
Doch auf den Straßen ziehn versehrt die Träumer, dunkle Wanderer,
Die Mutter schließt das Haus¹.

С балладной неспешностью разворачивается картина природы родного края и крестьянского быта, заполненного трудом и заботой об урожае, заготовкой дров на зиму, качанием меда. Образы отца за плугом, матери, зорко стерегущей дочерей, могучего дерева перед домом структурируют статичную часть стихотворения. В этой статике — привязанность к земле, несуетность и основательность жизни на ней, ее цикличность и неизменность. Крестьянина не волнует быстротечный бег времени, он сеет, не размышляя о мировых проблемах и причудах судьбы. Старшее поколение действующих лиц стихотворения спокойно и невозмутимо. Мать лишь улыбается. Младшие, девушки и юноши, испытывают каждый на свой лад некоторое волнение: девушки встревожены появлением в их местности незнакомцев, чужаков — артистов с диковинными животными, медведем и попугаем. Дивятся на мрачного мавра, который странствует с ними. С тех пор как ночью под окнами звал их чужеземец, не покидает их чувство какого-то страха, хотя незнакомец ушел давно и не вернулся. Юноши по весне мечтали, было, отправиться куда-нибудь далеко, но давно уже и в мыслях своих вернулись домой — скоро быть снегу и надо готовиться к зиме.

Все остальные события баллады и действующие лица в эту статич-

¹ *Bischoff F. W. Die Ballade von der Heimat // B. F. W. Die Gezeiten. Trier, 1925. S. 12, 13.*

ность не вписываются, нарушают ее движением, шаганием мимо этого покоя, труда и прочности. Они вносят дисгармонию также своим неясным статусом: все как один они Чужаки — социальные, этнические, расовые. Не работники — пустые мечтатели. Не оседлые — «темные странники». Не здоровые — увечные. Без всякого серьезного занятия в жизни — бродячие балаганные артисты, циркачи. Совсем другая жизнь, в других формах проявления, экзотичная и нестабильная словно проплывает мимо, не задерживается. Ее не приглашают в дом, ею не интересуются. И остается она совершенно непонятой и чужой, нет ей определения, как тем странным «черным проблескам пламени духов», что вечерами вторгаются на эту обжитую территорию откуда-то издалека. Все, кто искал утешения в доме и родине, давно вернулись и больше никуда не стремятся.

Фигура-разворот «и все же» последней строфы делает еще одну последнюю попытку обратить внимание на эту другую жизнь, на этих путников, странников, увечных мечтателей, тянущихся чередой мимо окон. Но «мать запирает дом» перед ней.

Обе линии развития баллады вполне равноправны, движение развивается на фоне статики. Авторская перспектива или оценка не просматривается абсолютно, лирическое Я не проступает даже в самых расплывчатых очертаниях. Амбивалентность стихотворения так же невыносима, как в проанализированной во 2-ой части новелле Тика «Рунная гора», а сама баллада удивительно напоминает ее коллизии, эстетику и философию. О какой же родине сложил поэт эту балладу? Оставшейся за закрытыми дверьми или прошедшей мимо? Ответа нет.

Словно перекликаясь с этим более поздним стихотворением, развивается мотивная структура *родины — чужбины* в стихотворении А. Хатцфельда 1916 года. Оно интересно еще и в качестве подтверждения симультанности присутствия в стихотворном тексте нескольких значений *чужести-нечужести* и их обязательной комплементарности. Более того, оно словно наполняет поэтическим содержанием сухую ксенологическую схему и для понимания комплементарности *категории чуждого-нечуждого* звучит как программное. На лексическом уровне в нем задействованы элементы всех четырех ассоциативных полей практически без участия лексемы *fremd* или дериватов, однако мощь мироощущения чужести и потребности ее присвоения от этого не ослабевает:

Ich will der Bauer vor dem Dorfe sein,
Der an dem Rand des Ortes einsam wacht,
Will trinken meinen herben Wein
Und lauschen in die Nacht hinein,
Wer in dem Dorfe lacht und weint.

Mein Leben war so übermäßig groß
Aus meinem Sein herausgesprungen,
Es riß aus meiner Hand sich los
Und redete in fremden Zungen
Und kam doch nur aus meinem Blut.

Jetzt will ich alles wieder einen,
Daß es in meinem Schoße ruht,
Will alle Stimmen, die mich meinen,
Kostbar wie Menschen, die mich kannten,
Und alle meine Liebe nannten,
Wie Lieder sammeln und verstehn.

Ich muß durch viele Nächte gehn,
Niemand ist bei mir. Nur ein großer Baum:
Die Zeit geht schwer durch seine Zweige.

Weit über Not und Stunde wächst mein Raum:
Und abends, wenn das Ave kaum
Selig die Landschaft überträumt,
Singt meine Geige¹.

«Я на земле крестьянином хотел бы быть, / Что зорко ночью за околицею
бдит, / Из сада терпкого вина испить / И, вслушиваясь в ночь, следить, /
Кто плачет, кто смеется и не спит. / Как велика неизмеримо жизнь моя, / И
словно вырвавшись из круга бытия, / Из власти рук моих и моей воли, /
Заговорила чуждым языком. / Но все ж из моей плоти сложена и крови. /
Теперь хочу разъятое собрать, / Соединить свои богатства воедино, / Все
голоса, что меня звали / И всех людей, что меня знали, / И любви моей да-
вали имена, / Собрать как драгоценности, как песни и понять. / Пройти
мне предстоит еще сквозь ночи. / Нет рядом никого. Лишь дерево вздыма-
ется могуче / И сквозь крону его с трудом проходит даже время. / Велик
мой мир: ни время, ни нужда / Его не заслонит. Едва лишь на закате дня /
Молитва тихо над землею зазвучит, / Петь начинает моя скрипка».

Сколь бы романтической, идиллической ни рисовалась картина роди-
ны, такое представление о ней всегда в пелене, флере, ореоле далекого,
экзотической новизне чужого, всегда в проецировании одного на другого
и в их сопоставлении. Как ни велика потребность вернуться на родину,
возвращение это никогда не может состояться окончательно и беспово-
ротнo: либо настоятельно позовет неизведанное, либо возвращение домой
терпит поражение, так как не оправдывает ожидания и надежды на воз-

¹ Hatzfeld A. von. Gedichte. Leipzig, 1916. S. 6.

вращение к себе самому. К такому трагичному финалу подводит нас стихотворение Ф. Блея «Возвращение на родину» в одном из номеров «Аktion» 1914 года:

Nun wird der Weg schon blühender und breiter
Und was im weißen Winterschlaf befangen,
Das wacht nun auf und ist mein Heimgeleiter
Und bald ist jeder Weg zu End gegangen.

Verschlummert ist das Wünschen und Verlangen
Und alles Trübe wird auf einmal heiter;
Mit hellen Schleiern ist das Grau verhangen,
Ich bin kein Streiter mehr und nur ein Schreiter.

Die Heimkehr zu mir selbst! O, Kind, und Glück,
Und kleines Wort, und Streicheln einer Hand,
Sieh, wie ich komme, bald bin ich zurück.
Die Heimkehr zu mir selbst... ein fremdres Land
Ersah in meiner Fremde nie mein Blick,
Als Fremdes ich in dieser Heimat fand¹.

Настранствовавший по чужбине путник, полный добрых предчувствий и надежд, возвращается домой и считает путь свой оконченным — » Не спорщик больше я, а только путник. / О возвращение к себе, ребенок, счастье, / участья слово, нежное руки прикосновенье, / Смотри, я возвращаюсь, скоро я вернусь. / Вернусь к себе... Но более чужого края, чем родина / Не открывалось даже на чужбине взору моему, / Лишь чуждое меня там ожидало».

Стихотворения с таким заголовком — «Heimkehr» — «Возвращение на родину» — в доминирующей мотивной структуре «странствие — возвращение» занимают главенствующее место². Их лейтмотив программно сформулирован А. Эренштейном: «...вернувшись домой, мы дома не находим...» — «Heim kehr ich und finde nicht heim»³. Их лирический герой, как его определил К. Эйнштейн, «бесконечный путник, один»: «Endloser Wanderer, allein»⁴. В горечи этого прозрения затихают даже голоса таких циников и отъявленных поэтических хулиганов, как Клабунд, который обычно ерничает по случаю всякой малой напасти и великой беды. Но тут иссякает и его самоирония:

¹ Blei F. Heimkehr // Die Aktion. 4. Jg. 1914. Sp. 311.

² Raabe P. Index Expressionismus... Bd 16. S. 755 ff.

³ Ehrenstein A. Heimkehr // E. A. Werke. Bd 4/1: Gedichte. O.O., 1997. S. 42.

⁴ Einstein C. Heimkehr // E. C. Werke. Bd 1: 1908—1918. Berlin, 1980. S 403.

Ich suche die Heimat: zerrissen, zertreten,
Ich suche mich selber und finde mich nicht¹. —

«Ищу край родной: истерзан, растоптан, / Ищу сам себя и не нахожу». И нет никакой другой цели, кроме родины, у этого «странствующего пилигрима», который в экспрессионистской лирике выступает не в обычном значении христианской мифологии:

Ich bin ein Pilger, der sein Ziel nicht kennt;
der Feuer sieht und weiß nicht, wo es brennt;
vor dem die Welt in fremde Sonnen rennt².

Движение такого *одинокого* принимает характер колебания маятника: от чужбины к родине и наоборот. Эту запрограммированность очень точно характеризует фрагмент стихотворения А. Вегнера из цикла «Остров мирных хижин»:

Der Wanderer bin ich, der niemals zur Fremde zog,
Der Fremdling bin ich, der ewig zur Heimat findet.

Der Wanderer bin ich, der ewig zur Fremde zieht,
Der Fremdling bin ich, der niemals zur Heimat findet³.

Структурно стихотворение построено на параллельных синтаксических конструкциях с взаимозаменяемой лексикой «путник / чужак, родина / чужбина, всегда / никогда, уходить / возвращаться». В этой безысходности и подмешанном во всякое чувство «яде тоски по родине» — »Heimwehgift»⁴ сквозь гротеск и иронию всегда просвечивает боль и ранимость. Лирическому герою не по силам этот груз, страдание его безмерно. Он тащит на себе одновременно все тяготы чужбины и все проблемы родины. Он ощущает их на себе, как кожу, из которой не выпрыгнуть, от которой не отделаться:

Wir tragen von *fremden* Ländern die Spuren,
Ins Antlitz geschnitten mit schmerzhaftem Schnitt.

¹ *Klabund*. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd 1: Lyrik. Balladen, Chansons. Wien, 1930. S. 41.

² *Mühsam E.* Gedichte. Berlin, 1983. S. 5.

³ *Wegner A.* Die Insel der fried samen Hütten // *W. A.* Die Strasse mit den Tausend Zielen. Dresden, 1924. S. 127, 136.

⁴ *Otten K.* Heimweh // *O. K.* Herbstgesang. Gesammelte Gedichte. Neuwied; Berlin-Spandau, 1961. S. 154.

Vertrieben von zärtlich geliebten Fluren,
Schleppen wir auf dem Rücken verlassene Länder mit.

So tragen wir über dem eignen Gesicht zu viel *fremde* Gesichter,
Und schmerzhaft festgewachsen ist unsere zweite Haut.
Unsere Seele entzündete lange für *Fremde* die festlichen Lichter.
Am Leid *fremder* Völker ist unsere Seele ergraut¹.

В поисках спасительного выхода из этого состояния ему хотелось бы стать ребенком, но это невозможно: «слишком властно вселилось *чужое* в мое существо»:

Ich möchte schuldlos sein wie Kinder,...
Doch zu viel Fremde geistert durch mein Wesen.²

Это состояние однозначно не толкуется, четко не очерчивается, в привычные логические категории не укладывается. Драматизм экспрессионистской экзистенции и мироощущения наиболее интенсивно проявляется именно в этой нечеткости очертаний, диффузности чувства:

Was ist es, dass ich bin und mühsam ende,
Mich ferne fühl, von Fremdheit überstürzt³.

В конечном итоге оно фиксируется и чисто языковой морфологической игрой в духе Ницше, которую следует признать окончательным диагнозом этой высокой болезни — тоски по родине — чужбине: *Heimat und Unheimlichkeit zugleich*, где в охоте за корнесловием «родина» и «жуть» оказываются близкородственными словами:

Die Deutung liegt in deiner Hand:
Wegweiser lockend in ein fernes Land.
Hier zwischen Hand und Deutung ausgespannt
Liegt eines Lebens unerforschtes Land.
Heimat und Unheimlichkeit zugleich
des Lebens und der Toten Reich⁴.

2. Следующее ассоциативно-коннотативное поле, которое формиру-

¹ Landau L. Einwanderer // L. L. Noch liebt mich die Erde. Gedichte. Bodman-Bodensee, 1969. S. 39.

² Hermann-Neiße M. Heimfahrt // Ibid. Bd 3 : S. 515.

³ Feigl E. Heimgang // Anbruch. Jg. 1. 1918. Heft 10. S. 7

⁴ Otten K. Vorspruch // Ibid. S. 48.

ется вторым словарным значением fremd — «*принадлежность, собственность*», по значимости в мотивной структуре и фиксации мироощущения экспрессионизма не уступает первому. Антропологическая заданность и константность в дифференцировании мира на «мое» и «не мое» проявляет себя в различных профилях чужести и поэтически реализуется во множестве метафорических контекстов. Связи и отношения внутри этого ассоциативного поля выстраиваются в соответствии с восприятием и оценкой личностью окружающей действительности как свойственного/несвойственного, присущего/неприсущего чему-либо или кому-либо. Явления, личности, качества рассматриваются как нечто, касающееся другой персоны, относящееся к другой сфере, и поэтому характеризуются как чуждые или нечуждые. В границах такого ассоциативного поля складываются многие силовые линии общего состояния отчуждения индивидуума; лексико-семантически оно фиксирует «право на владение» человеком различными аспектами действительности, начиная от мира в целом и заканчивая своим собственным телом. Лирику-экспрессионисту это право видится как безвозвратно утраченное:

Eines weiß ich : Nie und nichts wird mein.
Mein Besitz allein: Das zu erkennen¹.

«Знать одно: ничто и никогда твоим не будет. / Пониманье этого — вот все, что мне принадлежит».

Вышедшие из повиновения, подчинения индивидууму, отчужденные от него бытие и сознание повергают его в состояние «трансцендентной бездомности», и он перестает чувствовать себя «как дома» в себе самом и в любом другом ближнем и дальнем — Niemals im Andern, nie im Ich zu Hause. В результате такого глобального отчуждения мира и невладения им более происходит и самоотчуждение. Человек перестает воспринимать самого себя как нечто целое, чужими кажутся ему свои душа и тело, не собственными себе — мысли и поступки. Ф. Верфель сформулировал такое состояние потери обладания всем сущим очень точно, воспользовавшись фигурой-перевертышем doch для усиления ощущения тщетности попытки всякого сближения и присвоения:

Und doch, als ich dich nah und und mein empfang...
Da wüßt' ich jäh...
Daß nichts mein ist! Daß selbst was Ich wir nennen,
Ein fremdes bleibt, und höchst erbarmungslos² —

«И вот когда тебя совсем своей считал и близкой, / Я тут же знал... Нет ни-

¹ Werfel F. Der Erkennende // W. F. Das lyrische Werk. Frankfurt / Main, 1967. S. 160.

² Werfel F. Auch dir // Ibid. S. 161.

чего на свете моего! И даже то, что означает *Я*, / Чужим останется тебе, без жалости и снисхожденья».

Это состояние отчуждения и очуждения *Я* не претерпевает в лирике всего экспрессионистского периода каких-либо существенных изменений; заявив о себе в полный голос в 1910 году, такая конфигурация чужести занимает умы больших и малых поэтов в общем комплексе проблем «диссоциации *Я*» на протяжении двух десятков лет:

Ihr, die ihr sprach:
Die Welt ist nichts»,
«Jeder allein» und «Wie Sand weggeschwemmt»
Und «Nichts ist mein, mein Ich sogar mir *fremd*»¹.

Перестав воспринимать мир как свой собственный и единый, индивидуум транспонирует такое фрагментарное видение и на собственное тело, части которого вдруг предстают «чужими и далекими» — отчужденными в буквальном понимании:

Die Glieder meines Leibes
sind mir *fremd* und fern
Wie irgend Ding und wie ein Kind².

Нет исследования по экспрессионизму или антологии, которые бы не уделяли внимания этому аспекту отчуждения. Самые известные и скандальные стихи Бенна, Лихтенштейна, Гейма, Эренштейна, Больдта, Верфеля, Бехера сосредоточены именно в этой части общего мотивного комплекса лирики экспрессионизма и, как правило, являются визитной карточкой всего литературного направления.

Очень драматична такая линия развития в лирике непосредственных военных впечатлений, когда злое «отчуждение частей тела» перестает быть метафорой, как это представлено в поэтическом сборнике Я. Пикарда «Потрясение»:

Meine Hände gehn mir *fremd* wie Tiere,
Über die zerwühlte Decke hin.
Glieder mein, die ich nun bald verliere,
Tut, als ob ich jetzt schon nicht mehr bin³.

Но и буквальность впечатлений отчуждения собственного *Я* отсту-

¹ Brod M. Absage // Verse der Lebenden. 2. Aufl. Berlin, 1927. S. 69.

² Salomon G. Ekstase // Die Aktion. Jg. 4. 1914. Sp. 323.

³ Picard J. Der Kranke // P. J. Erschütterung. Gedichte. Heidelberg, 1920. S. 36.

пают перед трагикой этого состояния в экзистенциальном смысле — чуждое, неприсущее, ненужное человеку проникает в душу, действует там хозяйски бесцеремонно, делает ее «темной, непроницаемой»:

Ich bin nicht eins.
Fremdes stürzt in mich,
Wirkt und färbt und klingt,
beißt und streichelt, stößt und umschlingt,
will allein herrschen und vernichtet sich¹, —

а затем вырывается наружу в виде чувств, мыслей и поступков, которые человек не воспринимает как свои собственные и не может с ними примириться:

Noch soviel *Fremdes* bebt und tönt
In allem, was die Seele spricht.
Ich bin dir noch nicht ganz versöhnt.

Und stimm ich auch täglich rein,
Es ist zuviel, was mich umringt —
O Herr, eh meine Saite springt,
Laß mich mit Dir im Einklang sein².

Дробящееся на фрагменты *Я* с трудом подыскивает адекватные своему состоянию формы его вербализации, практически все контексты такой диссоциации характеризуются неоднозначностью толкования очень затемненного смысла:

Ich ströme nach allen Seiten auseinander und habe keinen Raum.
Fremd ist mir die Süße der Grenzen und das Gestade des Todes
erreiche ich nicht³.

Лирическое *Я* бессильно отступает перед данным обстоятельством: «как много во мне не-моего, но что *это* — знать не дано мне»:

Ich habe nie mein ganzes Sein,
Immer fehlt etwas.

¹ *Mürr G.* // Sturm. Jg. 3. 1912. № 129. S. 161.

² *Baum P.* Gebet // Saturn. Eine Monatsschrift. Jg. 5. 1919—1920. S. 20.

³ *Urzidil J.* Klagelied durch die Sphären // *U. J.* Sturz der Verdammten. Gedichte. Der jüngste Tag 65. Leipzig, 1919. S. 34.

Auch hab ich vieles, was nicht mein,
Doch weiß ich nicht was.

ich bin so allein,
Da fühl ich das¹.

В таком состоянии, по определению Бенна — *ich unzuhause*, Я может чувствовать себя в мире только случайным и временным гостем. Мотив *незваного гостя* фигурирует в этой лирике, как уже было отмечено, постоянно:

Ich bin zu Gast, ich bin verliehn
An Taggeschick und Augenblick —
Das gab mich weiter

Hat mich das zarte Ruf erreicht:
Laß dein Gesicht, verlösch dein Licht,
Geh aus dem Haus und gib dich auf!
Du Gast, nichts ist dein eigen mehr —

Vergiß das Wort, laß alles dort,
Nimm deinen Namen, Mensch, und komm!
Leg' dich ins nasse Gras und wein'
Dich heim zu deinem Seelensein².

«В гостях везде, мир одолжил меня на время... Ты гость — ничем здесь не владеешь...» Как и все прочие линии отчуждения, и эта смыкается, в конце концов, с метафорическим пространством родины: «лишь лечь в траву и плакать до тех пор, пока слезами душа сольется с отчим домом».

Такую же *чуждость* генерирует и источает душа Другого: *Fremdes fühl, das ewig aus dir bricht*³. Такая конфигурация и развитие отчуждения человека от человека и невозможность сближения-присвоения-владения будут более детально рассмотрены далее. Отметим лишь, что в границах ассоциативно-коннотативного поля «принадлежности, присущести», как и во всех других, вместе с отчуждением тематизируется и очередная экспрессионистская утопия:

Mein einziger Wunsch ist, Dir, O Mensch, verwandt zu sein!

¹ Wagner F. W. Der Weg des Einsamen. Gedichte. München, 1912. S.32.

² Rheinhardt E. A. Der leise Ruf // R. E. A. Tiefer als Liebe. Berlin, 1919. S. 17.

³ Werfel F. Mitternachtspruch // Die Weissen Blätter. 1913. № 2. S. 444.

Bist du Neger, Akrobat, oder ruhst du noch in tiefer Mutterhut...
So gehöre ich Dir und Allen...¹

«Моя мечта — тебе родным быть, человек! / Будь негр ты, или акробат, или покоишься еще у матери во чреве.../ Я — твой, я — всех...» Утопичность этого единения распространяется и на гипотетическое воссоединение и «ужасно близкое родство» с самим собою:

Ich stand furchtbar mir verwandt,
Hielt meine Hand wie ferneher².

3. Третье значение *fremd* — «неизвестный, незнакомый» — эксплицируется в немецком языке целым рядом ассоциативно близких понятий: *nicht bekannt, nicht vertraut, unbekannt, unvertraut, ungewohnt, andersgartet, neu, ungeläufig*. В данном ассоциативно-коннотативном поле происходит осмысление действительности в ракурсе постижения всего иного — »das aufgefaßte Andere«, в терминологии А. Вирлахера:

In deinen kalten Augen starren Brände —
Geliebte, deine Augen sind nicht gut;
Sind wie von eines *fremden* Tieres Brut,
Für das ich Namen nicht und Heimat fände³.

«Застыл пожар в твоих глазах холодных — / Любимая, они беду, недоброе таят, / В тебе дитя неведомого зверя выдают, / Которому ни имени мне не найти, ни родины». В пространстве этого поля осуществляется процесс экспрессионистской коммуникации, который необязательно заканчивается успешно и достигает цели:

Was ist mit mir?...
... Ich weiß nicht, was mit meiner Haut geschieht.

Gedanken sind aus dem Scharnier gesprungen
und hängen nun verirrt im leeren Raum.
Auch ist mir Wort nur krumm und alle Zungen
Verbergen sich und sind voll üblem Schaum⁴.

Главная цель всякой коммуникации — понимание, постижение всякого *другого*, живого или неживого. Результатом поэтического диалога

¹ Werfel F. An den Leser // W. F. Das lyrische Werk. S. 62.

² Ibid. S. 18.

³ Leonhard R. Der Weg durch den Wald // Lyrische Bibliothek. Bd. 2. o. S.

⁴ Flesch von Brunningen H. Übernachtigkeit // Die Aktion. Jg. 4. 1914. Sp. 314.

становится строгий вердикт лирического *Я*, определяющего своего партнера как нечто новое, неизведанное, непривычное, своеобразное — *некого другого* или, напротив, как старого знакомого и потому близкого и понятного:

Wir sind die anderen Menschen,
kein Spiegelbild von euch,
wir sind ein Gegenüber,
ein Widerspruch zugleich.
Wir sind ein Trotz, ihr seid ein Bangen,
Wir sind ein Haß, ihr — : Mitleidverlangen.
Wir sind ein Stolz, wir träumen hart¹.

Мотив «понимания» представлен в общей мотивной структуре необычайно широко и характерен для всех экспрессионистских лириков без исключения, так как представляет собою некую антропологическую универсальную константу. В подавляющем большинстве стихотворений, и это не остается не замеченным экспрессионизмоведением, он сводится к горькому сетованию, жалобе на непонимание. Именно так — «Ни один человек меня не понимает» — называется стихотворение А. Лихтенштейна:

Mein Blick liegt blöde,
So seelenleer
Als ob er ehgestern
Gestorben wär².

Однако и голос, возражающий этому утверждению, звучит достаточно часто и не менее внятно — «... и на меня снисходит пониманье мира, и он не кажется чужим»:

Ich sehe aber alles, und mich überkommt Verstehen.
So, daß mir die Welt gar nicht mehr *fremd* ist³.

В «Сумерки человечества» К. Пинтус включил принципиально важное для понимания философии и эстетики экспрессионизма стихотворение В. Клемма, озаглавленное автором именно как «Философия», в котором программно прочерчены обе линии этого процесса коммуникации — ее тщетность и надежда на ее успех:

¹ Strohbach-Oberfrohn. Die Anderen // Phaeton. Jg. 1. 1919. Heft 3. o. S.

² Lichtenstein A. Kein Mensch versteht mich // A. L. Dichtungen. Zürich, 1989. S. 142.

³ Schnitzer R. Der Wissende // Die Aktion. Jg. 4. 1914. Sp. 324, 325.

Wir wissen nicht, was das Licht ist,
Noch was der Äther und seine Schwingungen —
Wir verstehen das Wachstum nicht
Und die Wahlverwandschaften der Stoffe.

Fremd ist uns, was die Sterne bedeuten
Und der Feiertag der Zeit.
Die Untiefen der Seele begreifen wir nicht,
Noch die Fratzen, unter denen sich die Völker vernichten.

Unbekannt bleibt uns Gehen und Kommen.
Wir wissen nicht, was Gott ist!
O Pflanzenwesen im Dickicht der Rätsel
Deiner Wunder größtes ist die Hoffnung! ¹

Любопытен словарный состав стихотворения: он словно иллюстрирует весь ассоциативный ряд родственных и близких понятий, уточняющих именно это третье значение чужести — *знать, понимать, постигать, означать; чуждый, незнакомый, неизвестный; родство, взаимосвязь*. В итоге этот аспект чужести смыкается с его четвертым значением, уходящим в область загадочного, чудесного и потому остается принципиально непостижимым. Этим обозначен еще один источник характерной для экспрессионизма утопии — призрачной надежды на проникновение в тайны мироздания и загадки человеческой души. К таким объектам внимания, как следует из стихотворения, отнесены экспрессионистом все элементы метафизической модели его мира: Бог, свет, звезды, рост и увядание, ход времени и законы организации пространства; явные и тайные нити, связывающие воедино материальный мир; рождение и смерть как приход и уход, лабиринты непроницаемой души.

Хотя мотив тщетности такого продвижения к сути и обращения чуждого в близкое заявляет о себе в лирике экспрессионизма, как справедливо отмечают литературоведы, более властно и с точки зрения инновативности более современно, главный нерв трагики ее все же пронизывает именно ту часть этого мотивного комплекса, в котором не затихает надежда на понимание:

Mein Mitmensch! ferne mir und unbekannt!
ich kenne dich nicht. Und doch steht deine Schöne
in meiner Träume Gärten unerhört...Nun bist du fort, und ich bin fort: ein
anderer.

¹ Klemm W. Philosophie // Menschheitsdämmerung... S. 73.

ich gehe durch Straßen der Stadt Berlin.
New York grüßt dich vielleicht als seinen Wanderer,
...Am Himmel aber unsere Wolken ziehen.
Ich grüße dich, mein Mitmensch, in der Ferne.
Vertraue mir! Ich denke deiner gern!¹

Очень мощно эта надежда звучит в любовной лирике, как это отчетливо проявляется в финальной фигуре-перевертыше doch einmal стихотворения Я. Пикарда «Ты меня не знаешь»:

Und nur von dir noch nehm ich mein Geschick,
So dass dein Nahsein jeden Augenblick
Mich lässt gleich einem Spiel ertönen.

Doch einmal — es wird sein — begreifst auch du,
Dass wir von Anbeginn und immerzu
Einander beide sternenhaft verschönen².

«И все ж однажды — будет так — и ты поймешь тогда, / Как звездно украшали мы друг друга / С мгновенья мира сотворенья и всегда».

Аналогичное развитие проблематики, которую по названию следующего стихотворения Г. Шпехта можно комплексно обозначить как «Ева», более подробно как один из профилей чужести в его комплементарности рассмотрим несколько ниже. Пока же отметим, что в любовной лирике поэтическое освоение чужести в таком ее аспекте, как приближение к «другому, иному» свойственно как *poetae minores* — и никому не известный Г. Шпехт, напечатанный в «Акцион» в январе 1914 года, тому подтверждение:

Wir kennen uns seit hunderttausend Jahren,
Wir haben uns in Eden schon gekannt,
Wir liebten uns im alten Griechenland
Und in der goldnen Roma der Cäsaren.

Ich weiß, daß wir zu zweit am Jordan waren,
im Mittelalter waren wir verwandt,
ich hab dich Schwester, Schwesterchen genannt...
Wann werde ich mit dir gen Himmel fahren?

Du warst mein Traumbild, Eva, mein Modell!

¹ *Rheiner W.* Näher, mein Bruder zu dir! // Menschen. № 6. 15. August 1918.

² *Picard J.* Du kennst mich nicht // P. J. Erschütterung. Heidelberg, 1920. S. 43.

Wenn ich dein Lob in alle Sterne schriebe, —
sie glänzten millionenmal so hell!

O daß dein Leib mir ewig eigen bliebe!
und ewig neu! Das Leben fliegt so schnell,
zu schnell für eine tausendjährige Liebe...¹ —

так и маститым и признанным поэтам, к которым мы причисляем, например Э. Ласкер-Шюлер, у которой нет лирики «нелюбовной»:

Und ich bin unbegreiflich unseren Freunden
Und ganz fremd geworden².

Одно из ее самых замечательных стихотворений «Тоска по родине» соткано из чувств, впечатлений и образов именно из сферы данного ассоциативного поля:

Ich kann die Sprache
Dieses kühlen Landes nicht,
Und seinen Schritt nicht gehn.

Auch die Wolken, die vorüberziehen,
Weiß ich nicht zu deuten.

Die Nacht ist eine Stiefkönigin³.

Э. Ласкер-Шюлер, пока метафорически, обозначила важнейшее условие понимания — знание языка, которым пользуется этой Другой, Неизвестный. Поскольку язык является единственным средством коммуникации, то его буквальная чуждость, т.е., *язык иностранный*, совершенно в ксенологическом понимании этой проблематики со времен Г. Гейне, ощущавшего себя «сосланным в чужой язык», занимает всякого лирика. Эта проблема обострилась чрезвычайно для поэта-экспрессиониста в его вынужденной эмиграции⁴, но и до реальной ситуации «нарушенной коммуникации» из-за языкового непонимания весь метафорический комплекс «чужого языка» входит в состав элементов экспрессионистского диалога.

¹ *Specht G. Eva // Die Aktion. Jg. 4. 3. Januar 1914. Sp. 20.*

² *Lasker-Schüler E. Senna Hoy // Die Aktion. Jg. 5. № 39—40. 1915.*

³ *Lasker-Schüler E. Heimweh // Lasker-Schüler E. Die Gedichte. Frankfurt / Main, 1997. S. 168.*

⁴ Кроме наиболее известных стихов Ласкер-Шюлер из сборника «Голубой рояль», Л. Ландау из цикла «Еще любит меня земля» или всего Лондонского периода Германна-Нейссе можно отметить «Доклады с чужбины» М. Гумперта: *Gumpert M. Berichte aus der Fremde. New York, 1937. Zürich, 1948.*

Такой непрекращающийся диалог как строительство моста к «иному миру» завещал экспрессионисту Ницше, и этому совету лирик неукоснительно следует: «Как приятно, что есть в мире слова и звуки: слова и звуки — разве они не призрачные мосты и радуги для всего, что разъединено навеки?»

У каждой души — свой особый мир, и мир другой души для нее — мир иной...

Говорить — это прекрасное безумие: говоря, человек танцует над всеми вещами.

Как приятна всякая речь и ложь звуков! Звуками танцует наша любовь по многоцветным радугам»¹.

Цитируя философа — «Все разговоры — незавершенные мосты», — Г. Казак в стихотворении «Разговоры» до такой степени остраивает языковую форму, так зашифровывает смысл типично экспрессионистской метафорикой и симультанностью впечатлений, что сам же, в скобках, констатирует: «Итак, никогда не поймешь, *что* тебе говорю я, / ведь всякое слово застынет в момент постиженья — / пусть только молчание наше внушает доверье»:

Brücken sind alle Gespräche, nie zu Ende gegangen,
plötzlich saugt uns ein Abgrund auf — sanftes Gleiten
in tiefe Fauteuils: Blaues erfüllt uns.

Oder ein Sprung in Ekstase, Paradies des Gehirnes,
einsamer Monolog, nie begriffene Gebärde —
und das Chaos, das ewige, brodeln uns an.

(Nie also wirst du begreifen, was ich dir sage,
denn alle Worte erfrieren bei hohem Verstehen —
traue nur dem gemeinsamen Schweigen:

Ausdruck des Körpers in reiner Vollendung,
Flehen der Hände, Not der Augen, Aufschrei des Leibes,
Wortlose in unbändigem Da-Sein.)².

Вторая строфа тематизирует более близкое лирику душевное состояние: одинокий монолог, этот рай для мозга, прыжок в экстаз, никогда и никем не постигнутый жест, а все вместе — вечный хаос, что бродит в нас.

В. Рейнер в «Балладе о маленькой жизни», незадолго до своего доб-

¹ Ницше Ф. Выходящий // Н. Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. В. В. Рынкевича. Алма-Ата, 1991. С. 193, 194.

² Kasack H. Gespräche // Der Mensch. Verse. München, 1918. S. 42.

ровольного ухода из жизни и словно напоследок проговаривая ее поэтапно, представляет ее с самого момента рождения фатальным продвижением в сторону смерти. При этом все вехи такого пути поразительным образом укладываются в представленный аспект чужести: «Ты одинок... Ты сгинул на чужбине... И ты уже не ты, ты не известный никому мужчина. Ты другой!.. Чужак. (О если бы рука твоя тебя б найти могла, чтоб ты к себе вернулся!..) И обратившись пылью, исчезаешь чужим в чужом, не знаешь больше ничего. Ты мертв, ты мертв! Ты умер. Ты родился... И начал умирать...»:

Du bist allein...
Du bist schon weit im fremden Land verschollen...
Bist nicht mehr du! Ein unbekannter Mann.
Du bist ein anderer!..
Du bist der Fremde. (O, daß deine Hand
dich fände! Daß bei dir du kehrst ein!...)
In Fremdheit ganz zerfallen stäubst du hin.
Du weißt nichts mehr.
Tot bist du, tot!
Du bist gestorben.
Du wirst geboren...Und dein Tod beginnt¹.

4. Четвертое и последнее значение лексемы *fremd* — чуждый как «странный, диковинный, редкостный» (*seltsam, fremdartig, andersartig*) характеризуется частичным наложением двух значений: «другой — своеобразный; непривычный — странный».

Der Mond steigt langsam auf,
Rosenblutleuchtend,
Eine *fremde* Frucht
In schwarzer Schale².

В таком нерасчлененном виде эти два понятия, как правило, и фигурируют в лирике:

Wie saß ich da zur Nacht, wie lief ich groß im Mond,
der über Bamberg stand unirdisch rot, *fremd*,
märchenhaft, ganz rund...

¹ *Rheiner W.* Ballade vom kleinen Leben // Die Flöte. Monatsschrift für neue Dichtung. Jg. 4. 1921—1922. S. 52, 53.

² *Klemm W.* Aufgehender Vollmond // Die schöne Rarität. 1917. Heft 3. S. 43.

Im Hirn geklärte Weisheit, daß die Stadt verrucht,
gewaltig, schrecklich,
böös und dunkel sei,
fremder Vogelschrei¹.

Все новое, неизвестное, другое видится странным, загадочным, сказочным, дикийвинным. Это характерный ход экзотизма, он типичен в фиксации чувств, вызванных встречами с «дальними странами». Так видятся, например, А. Шнаку Ливан и Египет:

Geschlagnes Holz, harzduftend wie die Zedern,
Ein Weg flammt *fremd*, schwarz, wie im Libanon,
Besät mit weißen, saphirblauen Federn,
Mit Goldgegröll, mit todesrotem Mohn.²

Nacht sprach über dem Tale
Seltsames Zeug, heißes, schlaffes; das ein Vogel ruderte
schwarz, *ägyptisch*, müde flatternd, ins Sternlicht
und daß ihr Name mir dunkel gefiel,
fremdartig, sehr...³

Как правило, лексема *fremd* выступает в окружении другой лексики из экзотических сфер, как у Шнака — «сапфирно-голубые перья», «смертельно-красный мак». Ничему в таком загадочном мире нет имени — *selt-sames Zeug*, но от того-то он так «странно и сильно нравится» и кажется заколдованным раем — *Verwunschen träumt das fremde Paradies*⁴.

Таковыми качествами лирик-экспрессионист часто наделяет птицу, как самого естественного представителя экзотической дали:

Doch die *fremden* Vögel kamen ungerufen,
Ich kenne keine Fernen, die sie schufen⁵.

Так же зачарован «чуждыми птицами» Р. Йентцш в одноименном стихотворении:

Kein Luftraum lebt, wo diese Vögel flögen,
Kein Wasser, das sie trüge...

¹ Schnack A. Seltsame Landschaft // Die Weißen Blätter. Jg. 7. 1920. S. 355.

² Schnack A. Wald // Das hohe Ufer. Jg. 2. 1920. Heft 5—6. S. 69.

³ Schnack A. Ekstase // Die rote Erde. Jg. 1. 1919. Heft 4—5. S. 115.

⁴ Hermann-Neiße M. Fremder Park // Ibid. Bd 2: Um uns die Fremde. Frankfurt / Main, 1986. S. 420.

⁵ Däubler Th. Landschaft // Der Anbruch. Jg. 1. 1918. Heft 8. S.5

Mat wie Perlmutter ihre Flügel bunt
Gelassen spiegeln sich im Himmelrand.

Doch manchmal wölben öffnend sie die Schwingen.
Und decken stolz die grauen Wolkenhallen
Und regen Winde auf, die Töne bringen;
Und Sterne springen ab, die jauchzend fallen¹.

Такими же посланницами экзотической и неведомой дали представляются и женщины и «их неисследованная диковинность и загадочность»:

Das ist das dunkle Rätsel der verliebten Frauen
Und ihres Wesens unerforschte Seltsamkeit:
Bald biegt ihr Schlanksein in ein fremdes Wiegen².

Среди поэтов-экспрессионистов такого «экзотического направления» можно выделить А. Шнака. Его стихотворение «Чужой сад» типично для экспрессионистских «длиннострочников». Эстетическая ценность его явно не велика, но таких стихов в экспрессионистской лирике более чем достаточно. Чем и кем только лирик не населил и не заполнил этот диковинный и странный сад, который, в конце концов, оказывается всего лишь рестораном и публичным домом одновременно! Все экзотические мелочи — японская шелкография, цветная мозаика и колокольчики, золотые тритоны, нимфы и стаи лебедей, серебро и золото, зеркала и пинии — все это лишь детали интерьера, на фоне которого демонстрируют себя голубые чулки и белые платья, ботинки и ножки, полуобнаженные танцующие тела и скабрзные куплеты:

Oh Kanaan in Gold, Geschwader der Schwäne silbern in verschwimmenden Abend

Und die Springbrunnenstimme einer verliebten Frau (oh so sehr geliebter),

leichtgehend, fallend, klar.

Japanische Stickerei: schwarzschäftige Wipfel gegen die Seidenflut,
Stadtferne Türme...Mosaik aus Glas und warmen Dächern...Glocken...

Tamtam...Reiter, trabend...Rufendes Kind (oh mama)...Fußtritt im Taugras...Wir sind trunken nach

Haar,

Glänzend über einem weißen Kleid. Wir sind sehnsüchtig nach der pittoresken Pinie, stehend über einer alten Grafengruft,

¹ Jentsch R. Fremde Vögel // Die Aktion. Jg. 1. 1911. Sp. 463.

² Zech P. Verliebte Frauen // Der Ruf. Ein Flugblatt an junge Menschen. Jg. 1. 1912—1913. S. 39.

Oh Cafehausschwärmende! Was sang der Fuß
der Kokotte im Halbschuh
und das Blau der Strümpfe?: Sengendes und Lust ins Blut
Und irgendeine Perversität: Biß ins marmorne Fleisch Tänze
über dem Teppich, Wandeln zur Nacht, Gelächter und die obszöne Stro-
phe eines Kabaretts.

Oh kleines Paradies, versteinert schweigen die roten Bilder
in der Dämmerung, geblaute Seelen steigen
in Sommernacht, oh Silberstrahl des Beckens, oh goldener Triton, Nym-
phe im Seegras, die am
dunkeln

Spiegel ruht.

Fern singen die Sünden der Städte die kühle Landschaft eines weißen
Bettes.

Oh Kanaan in Gold! Verliebte treten in die Nacht, um schauerlich zu
schweigen¹.

Интересно, что самые сложные для понимания и интерпретации
стихи экспрессионизма относятся к этой же условной группе, тематизиру-
ющей *чужесть как странность*. Затуманенный или совершенно непрони-
цаемый смысл такой поэзии при всей ее квазиструктурности уводит стихо-
творение в область текстуры. Всякое их толкование все равно не придает
им смысла, и они остаются поистине «странными стихами», действующи-
ми в большей степени на подсознание, чем на сознание.

¹Schnack A. Fremder Garten // Menschen. Jg. 2. 1919. Heft 13. S. 24.

Формальный аспект: очуждение

«Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können. Ich sage euch: ihr habt noch Chaos in euch». —

«Я говорю вам: надо иметь в себе хаос, чтобы родить танцующую звезду. Я говорю вам: в вас пока еще есть хаос».

Ф. Ницше¹

Die Menschen begegnen mir wie gute, riesige Schatten: unwirklich oder voll fremden Glanzes. —

Мне люди навстречу идут как огромные четкие тени: из мира ль иного, иль полные чуждого блеска.

О. Шнейдер²

Und immer fremder sind mir Tag und Räume. —

Мне день и пространство все более чужды.

Л. Грейнер³

Основные линии *очуждения* достаточно хорошо отслежены в экспрессионизмоведении. Это, как правило, традиционные приемы поэтики остранения, доведенные до своих радикальных и экстремальных версий. В наиболее общем и недифференцированном виде их можно обозначить как «динамизацию» и «демонизацию» всех элементов внутри экспрессионистской модели мира. В стандартных трудах по экспрессионизмоведению в такой острающей действительность функции рассматривались, как уже отмечалось в предыдущих главах, всевозможные механизмы экзистенциальной метафоризации пространства, времени, цвета, температуры и т. п., а также различные пути и способы «психопатологизации» персонажей, населяющих фиктивный мир экспрессионизма во всех его странных координатах⁴. Одним из первых исследований такого характера, представляющим ценность и до сегодняшнего дня, была ставшая классической работа К. Л. Шнейдера, в которой автор противопоставляет экспрессионистскую метафору импрессионистской и выводит ее закономерности⁵. К. Л. Шнейдер тщательно анализирует у Тракля, Гейма и Штадлера «уменьшительно-уничтожительные», «циничные», «динамизирующие», «демонизирующие», «синестетические», «цветовые» метафоры и впервые обращает внимание на центральное положение среди всех прочих поэтических приемов экспрессионистской лирики *гиперболы* и *синекдохи* как способов остранения.

Доминирующими стилистическими фигурами, обеспечивающими подобного рода деформацию мира, признаны «овеществление» («Verding-

¹ «Предисловие Заратустры» / Пер. В. В. Рынкевича. С. 14.

² Schneider O. Niederkunft. Mysterium «Antaios» // Der Anbruch. 4. Jg. 1921. № 2. S. 80.

³ Greiner L. Leben // Der Mistral. Eine lyrische Anthologie. Berlin, 1913. S. 18.

⁴ Anz Th. Literatur der Existenz... S. 17

⁵ Schneider K. L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, E. Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des Expressionismus. Heidelberg, 1961.

lichung») и ее комплементарный альтернант «персонификация» («Personifizierung»)¹. В их интенсивном использовании экспрессионизм проявил себя новаторски, достиг и особой силы выразительности и особой мощи своих субверсивных стратегий. Практически вся лирика Большого индустриального города, которую считают особым завоеванием экспрессионизма, опирается на демонизацию вырвавшейся из-под власти человека технической цивилизации и превращение человеческой личности в марионетку:

Ganz diabolisch
Gedüsen sind die Häuser, graue Fratzen² —

или подчинение человека чуждой воле и невозможность управлять своими мыслями и поступками:

Mit einem Male hat mich die Gewalt
über das eigne Leben ganz verlassen:
ich irre in verwandelter Gestalt
durch einer fremden Ortschaft leere Gassen.
Was hat mich unversehens schwach gemacht,
zu dem, was mir zuwider bleiben sollte,
und mich Enteigneteten dorthin gebracht,
wohin ich niemals mich verlieren wollte³.

Коротким поэтическим комментарием к тезису овеществления и персонификации служит фрагмент стихотворения А. Лихтенштейна «Концерт», в котором демонизируется вещный мир и деперсонифицируется человек:

Die nackten Stühle horchen sonderbar
Beängstigend und still, als gäbe es Gefahr.
Nur manche sind mit einem Mensch bedeckt⁴. —

Нагие стулья странно притаились,
Прислушались, глядят с опаской,
Лишь несколько покрыты человеком.

А. Вивиани в работе «Экспрессионистское пространство как очуж-

¹ Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus. 5. Aufl. München, 1994. S. 44 ff.

² Lichtenstein A. Trüber Abend // Die Aktion. 2. Jg. 1912. № 25. Sp. 783.

³ Hermann-Neiße M. In verwandelter Gestalt // Ibid. Bd 2: Um uns die Fremde. Frankfurt / Main, 1986. S. 449.

⁴ Lichtenstein A. Das Konzert // Der Sturm. 3. Jg. 1912. № 112. S. 62.

денный мир» указывает, что экспрессионизм изобретает для своих сценариев все более жуткие и зловещие кулисы в духе позднего Средневековья и театра барокко¹. Такой чужестью веет от стихотворения М. Германа-Нейссе, в котором лирическое *Я* переживает все возможные конфигурации этого ощущения на кладбищенском дворе. При этом лексема *fremd*, многократно повторяясь и выступая во всех своих возможных семантических и синтаксических функциях, приобретает характер навязчивого, почти маниакального состояния:

Noch *fremder* ist der *fremden* Ortschaft Nacht
als ihrer Tage immer *fremdes* Wesen;
gespenstisch fegt der Wind mit rauhem Besen
das letzte Leben in das Abfallschacht.

Am Friedhof trabe ich entlang, verstört:
noch *fremder* blieb für mich das Reich der Toten,
die Gräberstadt noch strenger mir verboten,
als was dem *fremden* Leben zugehört.

In *fremder* Sprache schweigt mir jeder Stein,
und stürbe ich und würde hier begraben,
die Seele könnte keine Ruhe haben
und fühlte sich in Ewigkeit allein.

Im Heimatkirchhof harrt der Eltern Gruft,
daß ich mich ihrem Totsein beigeselle;
verschollen ist ihr Sohn und nicht zur Stelle,
um seinen Schatten weht die *fremde* Luft.

Es geistert durch der *fremden* Ortschaft Nacht,
aus keiner Lichtschrift ist ein Trost zu lesen,
in *fremder* Erde muß der Leib verwesen,
ein *fremdes* Opfer der verlorener Schlacht².

Но не только кладбищенские и больничные декорации задействованы для очуждения пространства. Жуткую неуютность испытывает человек и на фоне прежде вполне доверительной, знакомой и привычной обстановки, в своем собственном доме. Такому направлению остранения пространства, времени, живого существа или вещи в экспрессионизме нет

¹ Viviani A. Der expressionistische Raum als verfremdete Welt. Zeitschrift für deutsche Philologie. 1972. Bd 91. Heft 4. S. 502.

² Hermann-Neiße M. Fremder Tod // Ibid. S. 561.

границ. Ироничные или гротескные картины совершенно органично переходят в какие-то зловещие, патологически кровожадные и садистские, смакующие самый «неэстетический» материал, какой только может нарисовать себе человеческая фантазия. Одно из стихотворений Я. ван Годдиса с непереводаемым по причине морфологической игры названием «Visionarr» было опубликовано Ф. Пфемфертом в «Акцион» в его самый продуктивный и эстетически значимый 1914 год:

Lampe blöckt nicht.
Aus der Wand fuhr ein dünner Frauenarm.
Er war bleich und blau geädert.
Die Finger waren mit kostbaren Ringen bepatzt.
Als ich die Hand küßte, erschrak ich:
Sie war lebendig und warm.
Das Gesicht wurde mir zerkratzt.
Ich nahm ein Küchenmesser und zerschnitt ein paar Adern.
Eine große Katze leckte zierlich das Blut vom Boden auf.
Ein Mann indes kroch mit gesträubten Haaren
Einen schräg an die Wand gelegten Besenstiel hinauf¹.

Это стихотворение напоминает скорее сценарий фильма ужасов сюрреалистского толка или ночной кошмар душевнобольного человека: из стены выползает тонкая женская рука с голубыми венами, пальцы, испачканные дорогими кольцами. Целую руку и пугаюсь — она живая, теплая. Расцарапала мне все лицо. Я взял нож и надрезал пару вен. Большая кошка грациозно слизала кровь с пола. Между тем какой-то мужчина с растрепанными волосами ползет вверх по черенку веника, прислоненного к стене.

В качестве единичных сигнальных элементов такого очуждения, как правило, в составе гротеска, выступают атрибуты специфического экспрессионистского животного, растительного или технического мира. Здесь размещается весь инструментарий смерти: приборы, машины — носители технического прогресса и создающие опасность для жизни. Все шумящее,двигающееся, похожее на живых монстров, сплав из железа и живой материи: самолет-стрекоза, одноглазый и огнедышащий поезд или медленно ползущий танк, несущие в себе разрушительное демоническое начало. Начиная с 1910 года лирическое Я начинает встраиваться в такой технический вокабуляр.

Мир флоры изобилует ползучими и выющимися растениями, но не в их гибкой элегантности югендстиля, а в их жуткой живучести и размытости границ с животным миром:

¹ *Hoddis J. Der Visionarr // Die Aktion. Jg. 4. 1914. № 21, 21. Sp. 450—451.*

Auf deinem Grabe blühe ich schon
Mit Blumen der Schlingenpflanzen¹. —

И уже на могиле твоей
Я цветами вьюнка зацветаю.

Из всех животных экспрессионизм предпочитает змей, сов, жаб, пауков, всех ночных животных, ползающих и живущих в недоступных и чуждых человеку порядках. На эту особенность обратил внимание В. Кайзер в одном из лучших в мировом литературоведении исследований по гротеску². Инкарнацией гротескного животного, имеющего такой сигнальный очуждающий характер, является летучая мышь. Одно лишь имя животного, в котором неестественно совмещены чуждые сферы, вызывает соответствующие физиологические реакции. Но эти сферы и есть естественная среда обитания этого более чем странного живого существа. Его любимое время суток — сумерки. Бесшумный полет с невероятной остротой всех органов чувств и жуткой уверенностью всех движений. Существует необъяснимое предубеждение, что во сне они пьют кровь других животных и даже человека, что совершенно не соответствует природе этих существ. Однако никто не испытывает потребности опровергнуть это заблуждение. Состояние покоя их вызывает такое же смешанное чувство удивления-омерзения, как и их непоколебимо уверенное перемещение в пространстве: крылья как плащ сложены вокруг тела, свешивающегося вниз головой с каких-нибудь балок. В таком положении они более похожи на мертвую материю, чем на живое существо. Присутствие в поэтическом тексте летучей мыши или паука почти наверное гарантирует либо тематизацию одиночества и неуютности в мире:

Die stummen Stunden der Nächte,
Sie ließen die Sinne erwachen,
Auf lautlosem Fledermausflügel
Umirrt mich die Einsamkeit³,

Oh, mit der Fledermaus, die traurig flattert,
Sucht meine Seele den Weg sich⁴,

¹ *Lasker-Schüler E.* Senna Hoy // Die Gedichte. Frankfurt / Main, 1997. S. 189.

² *Kayser W.* Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. 2. Aufl. Oldenburg; Hamburg, 1961. S. 196 ff..

³ *Schilling H.* Freundschaft. Gedichte 1914—1919. Hannover, 1921. S. 27.

⁴ *Zoff O.* Die ewige Fremde // Verse der Lebenden... S. 192.

Jetzt pres' ich noch mein Herz in Händen,
Damit ein Klopfen es befreie,
Und seh', wie Spinnen an den Wänden
In Fäden ziehen meine Schreie¹, —

либо метафорически сопровождает в тексте появление любого рода Чужака — представителя иного миропорядка. Такова проститутка-паук, неподвижно поджидающая свою жертву, готовую «испить яд сладкий с ее губ, в кровь искусанных»:

Ein hages Weib, geputzt und frech geschminkt,
Hockt regungslos wie eine Spinne,
Im Dunkel eines Tors und spannt die Sinne,

Bis einer, dem Gelüste das Blut zerwühlen,
Das süße Gift mit Zartgefühlen
Von ihren hartzerbissnen Lippen trinkt², —

либо символизирует сам этот иной миропорядок, каким, например, явилась война:

Fledermäuse hüllen uns ein.
Laß den Morgen süß und letzten sein.
Süß vergißt uns Kindheit. Eingebrochen ist die Hand.
Granaten, Gnade! Handgranate ist die Hand!³

Демонизация и динамизация или овеществление и персонификация своей наиболее полной и радикальной реализации достигают в гротеске, который признан центральным структурным элементом отчуждения и очуждения по-экспрессионистски. К. Оттен полагает даже, что экспрессионизм «вновь открыл гротеск как элемент стиля и выражение времени»⁴, хотя, разумеется, общеизвестным является факт, что гротеск чувствовал себя как дома в любую эпоху в разных литературных жанрах.

Гротеск по природе своей амбивалентен и воплощает «двойную оптику», языковую реализацию внутренней дисгармонии, балансирование между иронией и цинизмом, прекрасным и безобразным, их почти незаметный переход и подмену. Гротеск — это всегда переход границ комического и сцена для разыгрывания всего противоречивого. Гротескная ко-

¹ Kayser R. Einsamkeit // Die Aktion. 3. Jg. 1913. № 27. Sp. 643.

² Zech P. Nächtlicher Marktplatz // Der Sturm. Jg. 3. 1912. № 107. S. 19.

³ Kulka G. So jung zu sein auf Erden // Die Dichtung. Programmheft vor der zweiten Folge. München, 1920. S. 30.

⁴ Otten K. Expressionismus — grotesk. Zürich, 1962. S. 16.

мичность несет в себе элементы насильственности и причудливости, она часто шокирует, а смех нередко граничит с ужасом. Граница между комичностью и трагичностью, так же, как и между естественным и неестественным, перестает просматриваться или остается открытой. Деловитость и сухая стенографическая точность гротеска бывают порой ужасны.

Подготовленный К. Оттенем сборник гротескной экспрессионистской поэзии наполовину состоит из стихов, опубликованных в журнале «Акция»¹. Это не случайно, так как известны беспрецедентная активность гражданской позиции Пфемферта и его представление о миссии экспрессионистской поэзии — вывести читателя из равновесия, привычного мира, столкнуть его с самыми непристойными и нелепыми сторонами жизни. Для благополучного и сытого немецкого буржуа нужны были удары кафкианской мощности, конфронтация с такими отвратительными выродками, как его Грегор Самса, превратившийся в мерзкое насекомое, чтобы добраться до живого нерва.

Трудно назвать экспрессионистского лирика, который бы не пользовался этим приемом, но и среди них есть абсолютные рекордсмены, такие как Альфред Лихтенштейн, призывавший «странно смеяться, чтобы лучше видеть». Если вспомнить «первое стихотворение экспрессионистской лирики» «Конец мира» ван Годдиса, то следует отметить, что именно оно и задает такой гротескный взгляд на вещи. Экспрессионизмоведение ни в одной работе не обходит его своим вниманием. При всей видимой скромности этого стихотворения оно обладает серьезной мировоззренческой глубиной. Несоответствие апокалиптического заголовка с масштабом природного явления — наводнения и с отношением к этому явлению — неучастие в нем, равнодушное чтение газетной информации о разрушениях с позиции стороннего и спокойного наблюдателя — в гротескной форме воплощает полное отчуждение от мира. Один из вариантов интерпретаций стихотворения связывает причину его написания и заголовка с предпологавшимся в 1909 году возвращением кометы Галлея. Появление комет, как правило, сопровождалось в истории эпидемиями чумы, холеры, а у ван Годдиса «людей замучил насморк своевольный» — в этой строке сосредоточен весь сарказм автора, и она является ключом к пониманию этого стихотворения.

Глубоко и детально в экспрессионизмоведении исследована *цветовая символика*, в которой очуждается непосредственный, зрительно воспринимаемый и вообще чувственный характер красок. Большинство мотивов этой поэзии *per se* вполне конвенционально и не носит характера необычности, но из-за того, что они нагружены необыденными качествами,

¹ В него Оттен включил наиболее известные гротескные стихи Бенна, Больдта, Эренштейна, Эйнштейна, Клер Голль и Ивана Голля, Хардекопфа, Гейма, ван Годдиса, Хюльзенбека, Кронфельда, Лихтенштейна, Кандинского, Миноны, Швиттерса, Вольфенштейна, Шеербарта.

они и получают этот статус *не-нормального*. Так, например, у Г. Тракля единственным, по существу, сквозным мотивом является мотив «распада, гибели, увядания, умирания», выраженный немецким «Verfall». Использование поэтом цвета как источника «смелых метафор» («der Kindheit schwarze Flamme»; «des Wahnsinns schwarze Flamme»; «weiße Traurigkeit»; «blaues Wild») направлено на разрушение всякой детерминированности читательского ожидания, и поэтому стихотворение всегда свершается в пространстве необычного, превращаясь в текстуру. Однако при всей его смысловой непрозрачности оно оставляет впечатление необычайной эстетической красоты и гармонии, его кульминация часто заключается в молчании, словно поэт не в состоянии более говорить.

Несколько стандартных работ К. Маутца, Г.-Г. Кемпера, Г. Гольдманна, исследовавших функции цвета в творчестве Гейма, Тракля, Штадлера, Бехера в основном прояснили характер экспрессионистской цветовой метафоры и выделили в нем три существенных аспекта, в рамках которых и были выполнены все последующие частные исследования этой проблематики у других экспрессионистских авторов¹. В самых общих чертах эти аспекты представляют собой следующие феномены: 1) цвет перестает относиться к сфере зрительного восприятия предмета; 2) цветовая метафора может выступать антиподом к непосредственному обозначению цвета или качеству определяемого понятия («blaues Mittagsrot», «gelbes Abendrot», «rote Dunkelheit», «purpurne Bläue», «schwarzer Schneefall», «weißes Herz»); 3) значение цвета радикально субъективируется — цвет насыщается разнообразными аффектами, и эта аффектная цветовая метафора относится к феноменам и процессам, выходящим за рамки чувственного восприятия вообще. В метафорике такого рода выражается экстремальное отчуждение между субъектом и предметным миром и происходит глобальное очуждение самого этого мира:

Blaue Blätter kahnen
Blaue Blüten sprudeln
Sonnenbretter violen grüne Granate².

В целом все частные исследования цветовой символики проясняют тенденции к устойчивости характера цвета и прослеживают ее пути от символистских и импрессионистских традиций к экспрессионизму. Цветовая палитра экспрессионизма проявляет себя как территория крайнего

¹ Mautz K. Die Farbsprache der expressionistischen Lyrik // DVjs 31. Stuttgart, 1957. S. 198—240; Mautz K. Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Frankfurt / Main, 1961; Goldmann H. Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtung Georg Trakls. Salzburg, 1957; Kemper H.-G. Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis. Tübingen, 1970.

² Behrens F. R. Campendonk // B. F. R. Blutblühte. Gedichte. Berlin, 1917. S. 31.

беспокойства, сгустка противоречий и исключаящих друг друга, но взаимодействующих явлений, доминирования техники контрастности и отрицательной заряженности традиционно положительно коннотированных элементов. Практически все работы указывают на исключительное значение и влияние поэзии Рембо в освоении экспрессионизмом техники разрушения дескриптивного значения цвета и его высвобождения из отношений с чувственно воспринимаемой действительностью.

Тенденцией такого же освобождения от своей прямой функции — количественной — отмечена и такая составная часть экспрессионистской модели мира, как число: «ich habe die Sterne gemessen und meine Seele ist die Zahl»¹ — «я звезды измерил, душа обернулась числом». Остранение числа и его использование только метафорически требуется поэту как один из способов интенсификации чувства. Непревзойденным мастером такой игры с числом является Эльзе Ласкер-Шюлер. Ее окказиональное словообразование, в котором числительное «тысяча» выступает как необычайно продуктивная непосредственно-составляющая, отличает ее творчество в плане поэтичности даже от ее коллег по цеху поэзии, умело и эстетически значимо пользовавшихся морфологическим потенциалом языка. Такие новообразования, как «tausendschön», «tausendmalimmer», «Tausendherz», «maschentausendabertausendweit», «blauvertausendfacht», «das letzte Tausendschön», «aus tausendseligem Licht» в рамках одной лексемы сталкивают различные сферы этой модели мира таким образом, что в ней симультанно присутствуют, пересекаются, накладываются ее объективные свойства с их субъективной оценкой². Такой синтез наполняет фиктивное пространство обитания экспрессионистского лирика интенсивностью переживания, нередко достигающего границ заклинательного транса.

Остранению подвергаются все элементы картины мира, по отношению к которым человек испытал вдруг шок отчуждения. Деформация мира и в соответствии с этим его поэтическое отражение происходит во всех проанализированных направлениях. Непонятное, отдалившееся, ускользающее от определения явление начинает характеризоваться свойствами и качествами чуждых, не присущих ему изначально координат и параметров. В искусстве такого рода остранения экспрессионист, который во всем чрезмерен, достигает особого мастерства, так как для него нет материала «неэстетичного». Странными и жуткими являются поэту-экспрессионисту и природа, и человек, и Бог, и вещный мир, и он сам:

Die Kleider flattern an der Vogelscheuche. Seltsam.
Der Hut gehört nicht diesem Kopf. Der Schuh
klebt widerwillig nur am Fuß. Der Leib

¹ Ehrenstein A. Erkenntnis // Der Sturm. 1915. Heft 2. № 19—29. S. 135.

² Lasker-Schüler E. Die Gedichte. Frankfurt / Main, 1997. S. 345, 236, 156, 164, 346, 351, 311.

sogar ist Maske. Ephemer. Ein Zufall.

Der Dichter? Zugelaufener Hund. Wo kam er her?
Welch fremde Sprache. Gesten, welcher Wirrwar!
Ein Marsbewohner. Mondkalb. Ausgestorbener
Azteke; Ureinwohner ferner Inseln.

(...O überwindet dies! Ich kenne es wohl. O hört!
Die Augen tiefer auf, das Hirn unmittelbar
geöffnet. Ungewohnten Wegs, doch klarer
als alles andere nahe ich mich euch. O sehet, schaut...) ¹.

В. Рейнер обозначает в этом стихотворении поэта как чужака в мире по всем параметрам коннотативно-ассоциативного поля чужести: *всем чужой, неродной, говорящий на неизвестном языке и изъясняющийся непонятными жестами, странно выглядящий*. «Приблудившийся пес? марсианин? бычок с Луны? вымерший ацтек? прапражителъ дальних островов? Такой эфемерный и случайный среди людей. И все же... Будучи столь непривычным, он все же ближе всех к сути вещей и ко всему другому. Всмотритесь, прислушайтесь...».

Этот разворот от ощущения своей странности к ощущению своей близости и родства всему сущему еще более декларативно звучит в стихотворении автора «Поэт в мире»:

So nah. So ferne. Allen Dingen *fremd*. Und allen
zutiefst verwandt. Ein körperhaft Gespenst.
Ein kaltes Feuer, Flamme dunklen Schnees. Geleuchtet
der Finsternis. Das Dunkel letzten Lichtes.

Ein Mensch? Ein Gott? ein Tier? — Nein — : Wesen!
Nicht mehr, nicht weniger. Das ist: das All,
das Nichts; Geburt und Tod. So Mann wie Weib.
Ein Weltenfrühling. Sturm und unbewegte Stille.

— Der Dichter; was ist das? Ein steter Schmerz.
Ach weniger als ihr alle ahnt. Und mehr!
Ein Untermensch. Ein Ibergott. Ein Zwischentier.
Oh, Fackel unbekannten Brands! Ein Wolken-Winkel.

Und doch allmächtig! Luziferischer Sohn

¹ *Rheiner W.* Ich bin ein Mensch — ich fürchte mich. Vergessene Werke und Prosaversuche. Assenheim, 1986. S. 46.

des Gottes. Teufel. Im imaginären
Nicht-Seienden o seiend Ungeheuer!
Von Sphinxen lang genährt. Sich selber fremd.

Ihr ahnt nicht, ihr Freunde! Niemand freund,
(— o Schmerz! da Wille tief zum Menschen strömt! —)
und allen feind! Kosmisches Ding. Grotesk.
Vierbeinig. Zweiköpfig. Irgendwie Mißgeburt¹.

Что есть поэт? И недочеловек и сверхбог, космическое создание, чудовище, гротеск, четвероногое, двухголовое, какая-то ошибка природы, недоразумение. И все же ... «так близок, так далек. Всем чужд / И всем родня. Огонь холодный, пламя снега. / Мерцанье темноты и темень / Последних всплесков света».

Самым радикальным способом экспрессионистского очуждения действительности является *техника формального остранения*, принимающая в своих экстремальных проявлениях форму *текстуры*. Методика анализа структуры и текстуры текста, разработанная М. Басслером для прозы этого же периода, представляется нам весьма продуктивным подходом для понимания амбивалентной сущности экспрессионистской лирики². Автор проанализировал с точки зрения миметического качества или достоинства десятки прозаических произведений малой формы интересующих нас лириков, опубликованных в журналах «Аktion», «Штурм», «Пан», «Белые листки», «Сириус», «Революция», «Сатурн» и т.д., а также произведения, вышедшие отдельными изданиями в издательствах С. Фишера, К. Вольфа, Э. Ровольта, Г. Мюллера и др. в период с 1910 по 1916 год на территории Германии, Австрии и Швейцарии. На протяжении всего исследования мы обращаем внимание на колебания в определении верхней хронологической границы экспрессионизма. М. Басслер считает, что экспрессионизм к 1912 году окончательно сложился в своих формальных и программных параметрах, а к 1916 году под впечатлением опыта мировой войны качественно переродился в своей художественной технике и «упаковал свои гуманистические, религиозные и политические послания в более подходящие к исторической ситуации формы», превратившись в литературу «политических убеждений»³. Кроме того, автор опасается переносить свое понимание структуры и текстуры на лирику модернизма и очень осторожно рассуждает о них в контексте поэзии Г. Тракля и Г. Бенна. Следуя логике своих рассуждений, мы не принимаем в расчет такое

¹ *Rheiner W.* Der Dichter in der Welt // Ibid. S. 45.

² *Baßler M.* Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne, 1910—1916. Tübingen, 1994.

³ Ibid. S. 12.

хронологическое ограничение и попытаемся продемонстрировать, что понятия текстуры и структуры как смысловые и формальные аспекты отчуждения и очуждения в такой же мере, как для экспрессионистской прозы, релевантны и для лирики.

В поле между структурой и текстурой размещаются разные степени понятности и непонятности текста. Непонятность текста в эстетическом смысле базируется на отказе от «смыслоцентрического структурирования» художественного произведения. Если для читателя в тексте отсутствует смысл, значит, он полностью находится во власти текстуры или чисто языкового материала во всех его специфических связях и переплетениях. Под редукцией текста до текстуры понимают «форму текста».

Структура руководит герменевтическим пониманием текста во всем его движении от текста в целом к каждой его части и наоборот. Если такие несущие структуры отсутствуют, текст рассыпается на части и детали, общий смысл и связи которых герменевтически заблокированы для понимания. Структуры принимают активное участие в миметической функции текста, так как они отображают пространство, время, действующих лиц, поступки, аргументы и т.п. «Реализм» миметического текста обозначается как «структурный эффект». Структуры помогают герменевту, как метко выразился Гадамер, «по-домашнему разместиться» в тексте («Einhausung») и делают текст, по определению Р. Барта, «обитаемым»¹. Отсутствие структур делает все средства традиционной интерпретации бесполезными. Такие тексты отсылают читателя к текстуре, т.е., к языковому материалу, из которого они сделаны, и способу их создания.

Текстура «не подлежит экранизации» («ist nicht verfilmbar») и описывается через парадигматические и синтагматические параметры. Структурность или текстурность текста проверяется его способностью «быть пересказанным». Как говорит М. Басслер, «тест на лакмусовую бумажку» в тексте осуществляется при помощи парафраза: «... то, что парафразируется, является структурой, то, что не парафразируется — текстурой»². В. Килли именует этот процесс рассказывания содержания в лирике «рациональной историзацией» или «редукцией до момента узнавания» — реальности, которая не имеет ничего общего с реальностью стихотворения³. К. Бодэ в широко известной книге «Эстетика многозначности» также предлагает «пересказ», считая этот метод «абсолютно ненаучным, но широко практикуемым тестом на эффективность различных миметических способов чтения»⁴. Рассуждая об изменившемся со времен Аристотеля понима-

¹ Barthes R. Fragmente einer Sprache der Liebe / Aus dem Französischen von H. Henschen. Frankfurt / Main, 1988. S. 76.

² Baßler R. Ibid. S. 15.

³ Killy W. Elemente der Lyrik. München, 1972. S. 37—38.

⁴ Bode Ch. Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen, 1988. S. 63.

нии мимезиса, он утверждает, что многозначность литературы модернизма следует понимать как особо зрелую форму мимезиса, когда писатель и читатель ограничиваются не одной интерпретацией действительности, а многими ее фигурами, их пересечением, наложением, противоречиями и толкуют ее синтетически.

Лирика в этом смысле занимает особое место: так как она в наибольшей степени удалась от повседневной, будничной реальности, то постановка вопроса о ее отношении к действительности не обещает никаких результатов.

Открытие текстуры в литературе модернизма — это прощание со всеми реалистическими техниками и сосредоточение внимания лишь на языковом и художественном материале.

Текстурированным может быть весь текст целиком или отдельные фрагменты, вкрапленные в «пересказывающийся» текст и парализующие его общую интерпретацию. В качестве текстуры может выступать жанр, элемент топологии и даже отдельное слово, которое внезапно опрокидывает весь смысл текста, заставляя воспринимать его как «нечто другое». Такая техника практикуется в модернизме со времен раннего романтизма и в произведениях Гофмана, Тика, Брентано достигает своего расцвета. Таким словом является, к примеру, имя собаки Strohmian в «Белокуром Экберте» Тика, которое не мог, не должен был знать один из героев новеллы-сказки Вальтер в случае, если он *тот*, за кого он себя выдает и за кого его принимают Экберт и Берта, а вместе с ними и читатель. Но Вальтер произносит имя, и все прозрачное здание сказки разваливается. Эрнст Блох называет такое слово «криминальным» и считает его, в частности, элементом будущих криминальных романов, начиная с Эдгара По¹. М. Басслер предлагает такой минимальный элемент текстуры обозначать «эффектом пингвина»². Это экзотическое имя придумано в связи с романом Т. Манна «Иосиф и его братья»³, где в одном из диалогов между героями среди многочисленных уменьшительных и ласкательных слов вдруг незаметно выныривает слово «пингвин». («Sei ruhig, mein Pinguin»). При этом события разворачиваются в Древнем Египте и, следовательно, параллели с пингвином, открытым в Новом свете только в 16 веке, невозможны. Т. Манн, разумеется, не ошибается, а подает этот анахронизм как сигнальный характер пингвина. Слово полностью вываливается из тезауруса романа, и его анархия на какой-то миг заставляет усомниться в правильности понимания: текст, в котором есть пингвин, не может повествовать о Древнем Египте. «Эффектом пингвина», таким образом, М. Басслер называет «минимальное событие текстуры». Такой «пингвин» сидит, как правило, в

¹ Bloch E. Bilder des Dīja vu // Verfremdungen I. Frankfurt / Main, 1963. S. 34.

² Baßler M. Ibid. S. 108 ff.

³ Mann Th. Joseph und seine Brüder. Frankfurt / Main, 1971. Bd 2: Joseph in Dgypten. S. 648.

деталей текста. Именно с таких деталей начинается «подрывное действие» текстуры, ставшей автономной. Она становится по-настоящему вирулентной и так остраивает текст, что его целостное, ориентированное на содержание, герменевтическое чтение терпит поражение и сам он ускользает от понимания, даже если текстурирован один-единственный его атом.

Именно такой способ очуждения особо близок эстетике экспрессионизма. Ницше не раз обращал внимание на мощь «суверенного» слова, «выпрыгивающего из предложения»¹, а его самые последовательные знатоки и поклонники Вальден и Бенн развивали такое отношение к слову теоретически и практически².

Вся лирика экспрессионизма разместилась в пространстве между традиционной структурой и авангардной текстурой. Последнюю принято абсолютизировать и считать «собственно экспрессионизмом», усматривая лишь в ней новаторские заслуги движения. Однако в соотношении структуры и текстуры в этой поэзии наблюдается вся диалектика «динамического синтеза» категории чужести. Комплементарность противочленов категории органична и неизбежна в той же степени, в какой неизбежно сосуществование структуры и текстуры. Невозможно представить себе столь любимые экспрессионистами «криминальные» слова или «субверсивные стратегии» не на фоне «структурного спокойствия и благополучия». Всякое текстурное нарушение инертности восприятия отталкивается от каких-то структурных, жанровых стереотипов или «играет» с ними по законам «видимости сходства». За самым малым исключением, когда текстура исповедуется как «новое словесное искусство» и форсируется как единственный прием поэтики, все лирики этого периода комбинируют ее с вполне конвенциональными языковыми средствами.

Текстура представлена в экспрессионистской лирике во всех своих микро- и макровариантах: как текстурированное *слово-шифр* — некий загадочный «звездоглиф», в определении Ласкер-Шюлер («Sternoglyph», «Siebensternenschuhe», «schamzerpöört», «es ichte mich nicht»), как развернутая абсолютная *метафора-шифр* — фрагмент текста (одним из примеров служит экспрессионистская цветовая символика) и как *полностью текстурированный текст*.

В случае целого текста возможны две главные разновидности тек-

¹ «Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus» // *Nietzsche F.* Der Fall Wagner. KSA: In 15 Bd. München, 1988. Bd 6. S. 27.

² В теории и поэтике Вальдена и всей школы «Штурма» слово является основным материалом поэзии: «Nur das Wort, jedes Wort ist Material der Dichtung» // *Walden H.* Das Begriffliche in der Dichtung. S. 152. Г. Бенн в эссе «Проблемы лирики» считает магическое воздействие слова и его латентную сущность одним из главных элементов экзистенциальной артистики и декларирует это парадигматически в стихах «Ein Wort», «Gedichte»: «es gibt nur ein Begegnen: im Gedichte / die Dinge mystisch bannen durch das Wort» // *Benn G.* Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt / Main, 1982. S. 304, 300.

стуры: 1) *глобальное формальное очуждение*, затемняющее смысл или делающее его бесконечным в своей синтетичной интерпретируемости (техника «нового словесного искусства»); 2) *формально* — лексически, синтаксически — *тривиальный текст с эффектом структуры*, когда текст-сюжет так густо начинен необычными качествами, что они обращают его в плоскость *не- нормального*, а его квазипонимание не придает ему смысла.

Глобальное *формальное очуждение* присуще, как уже отмечалось, всей школе «Штурма». Чисто внешне такая текстура кажется самой революционной в поэтике. После гибели ее первооткрывателя Августа Штрамма Отто Небель и Курт Швиттерс долго определяли лицо этого экспериментаторского журнала, продолжая традиции «нового словесного искусства». Наряду с такими маститыми мастерами этой развернутой текстуры на страницах журналов публикуются менее известные или совершенно забытые сегодня поэты¹. Нередко такая текстурированность самим поэтом декларируется как экспликация ощущения чужести, как, например, в стихотворении Э. Арендта с многозначным и потому непереводаемым названием «Fremd» — непереводаемым, так как не заданы параметры *чужести*:

Augen foltern
Schweigen feindet
Nüchtern
Schalt
Langweile zischelt leisen Haß
Vor
Uns
Auf
Türmt das Quälen
Sieden Sieden
Wir zerringen uns
In uns
Hinab
Und entstemmen uns dem Du
Röten Härten reißt das Grimmen
Wir vergehen aus
In
Du
Und
Zerwinden
Lautlos
Weinen in die Leere

¹ A. Allwohn, G. Mürr, R. R. Schmidt, K. von Dresler, E. Köppen etc.

Wir!¹

Продолжение найденных Штраммом поэтических приемов читаем и в поэзии малоизвестного Ф. Р. Беренса, чей сборник стихов журнал «Штурм» напечатал в своем издательстве в 1917 году. Характерным как для автора, так и для самой текстуры можно считать стихи, сделанные по определенной схеме остранения:

Gestern erschöß meine Mutter das Licht

Wissen nichten
Priester nacken
Nacken stieren
Frieren wissen
Wissen nicht
Wissen nichts
Wissen bluten
Adern wissen

Meine Mutter erschöß gestern das Licht²

Начальная и заключительная строки стихотворения — "Вчера моя мать расстреляла свет" — единственные синтаксически полноструктурные предложения текста с нормативной лексикой, части речи выступают в своих стандартных синтаксических функциях, форма прошедшего времени глагола согласована с лексическим маркером прошлого. Остальные строки представляют собой штраммовские эксперименты со словообразованием и переводом слов из одного класса в другой, то есть формально радикально остранены. И однако, самой странной фразой кажется именно эта единственная структурно безупречная и полновесная строка. Даже столь радикальное, как в «абсолютной» или «абстрактной» поэзии, формальное остранение легче поддается расшифровке, так как такое стихотворение гораздо в большей степени «предметно» и связано с определенными ассоциациями более прочно, чем «квазиструктурное»³.

При всей абсурдности и нередко смысловой никчемности такой поэзии следует все-таки признать, что она оказывает определенное эстетиче-

¹ *Arendt E.* // *Der Sturm*. 1926—1927. № 17. S. 80.

² *Behrens F. R.* *Erschossenes Licht* // *B. F. R. Blutblüte. Gedichte*. Berlin, 1917. S. 29.

³ Расхожее мнение о том, что «абсолютное, звуковое, бессинтаксическое» стихотворение является более «абстрактным» опровергает Р. Бринкманн в блестящем анализе стихов Штрамма, Блюмнера, Хольца, Балля, с одной стороны, и Тракля, с другой: *Brinkmann R.* *Abstrakte Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage* // *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Göttingen, 1970. S. 88—114.

ское воздействие, базирующееся на эффекте комичности, пародии и иронии. Механизмом создания такого эффекта служит языковая форма, фонетическая и морфологическая игра, которая является практически единственным конституирующим структурным элементом текста. Нет смысла спорить о художественных достоинствах подобных стихов, их наличие во всем многообразии экспрессионистской поэзии свидетельствует о потребности «вчувствования» в грамматическую и лексическую семантику слова и подчеркнутым вниманием к его звуковой оболочке в поисках его сущности, исконности, прообраза («Ur-Bedeutung», «Ur-Wert», в терминологии «штурмовцев»). Такая редукция до элементарных единиц языка и «скелетирование» стихотворения — качество не только экспрессионистской лирики, но и современной поэзии в целом. Но даже если сослаться на экстремальные примеры, такие как стихотворение «Караван» Гуго Балля, в которых продекларирован полный уход от конвенциональных средств языка, то необходимо отметить, что и такое проникновение в «алхимию слова» отстраивается все же от закрепленных в сознании ассоциаций:

jolifanto bambla o falli bambla
großiga m' pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung¹.

Уже названием автор привязывает свой беспредметный стих к предметному миру, хотя сам он утверждает, что изобрел новый стихотворный жанр — «стихи без слов» или «звукости», то есть некую поэзию по ту сторону упорядоченной языковой картины мира. Словами «Karawane, jolifanto, russula» (Karawane — караван, Elefant — слон, Rüssel — хобот) он вызывает образ каравана слонов, чья тяжелая поступь и медлительность воспроизводится только звукописью. Но при всем желании покинуть сковывающие рамки языка поэт опирается на звуковую его сторону не потому, что эти звуки есть некие естественные празвуки, а потому, что в их подражательности, как в разбитом зеркале, все же хранятся осколки картины мира.

Очевидно, что обманчивая простота строк типа «Gestern erschöß meine Mutter das Licht» — «Вчера моя мать расстреляла свет» таит в себе больше трудностей для толкователя, чем, в терминологии Бринкманна, «семантически непроартикулированное *jolifanto*».

Это самый сложный случай экспрессионистской текстуры, когда за

¹ Н. Ball Karawane // Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Expressionismus und Dadaismus. Stuttgart, 1994. S. 303.

внешне незамысловатой структурой кроется такая бездна, до которой можно добраться только путем многочисленных последовательных шагов семантического развертывания. Для иллюстрации этого утверждения проанализируем стихотворение Георга Тракля «Рождение» из цикла «Семиголосие смерти», которое по классическим и романтическим критериям следовало бы отнести к лирике природы¹. В экспрессионизмоведении принято считать, что обращение к природе в «новой лирике» свидетельствует об экзистенциальной тоске по противопоставленной агрессивной цивилизации «святости, целостности и подлинности», сохранившейся в живой природе. Что же происходит у Тракля?

Предположительно стихотворение «Рождение» написано в ноябре 1913 года и представляет собою тот доминирующий у поэта тип стихотворений, который признан не только важнейшим свидетельством лирики экспрессионизма, но и наиболее значительным немецкоязычным вкладом в лирику XX столетия. При жизни известность Тракля не вышла за рамки его австрийской родины, теперь же едва ли можно найти сколько-нибудь значительное литературоведческое исследование, в котором отсутствовала попытка толкования хотя бы одного его стихотворения. Но эти толкования смысла его стихов столь различны и противоречивы, что часто несут больше информации о научно-теоретическом и мировоззренческом горизонте интерпретатора, чем об авторском замысле. Воспользуемся методикой приближения к стихотворению Г.-Г. Кемпера, который при многократном прочтении стихотворения снимает один слой за другим, все глубже погружаясь в закодированные картины и одновременно все дальше удаляясь от текста как такового².

Gebirge: Schwärze, Schweigen und Schnee.
Rot vom Wald niedersteigt die Jagt;
O, die moosigen Blicke des Wilds.

Stille der Mutter; unter schwarzen Tannen
Öffnen sich die schlafenden Hände,
Wenn verfallen der kalte Mond erscheint.

O, die Geburt des Menschen. Nächtlich rauscht
Blaues Wasser im Felsengrund;
Seufzend erblickt sein Bild der gefallene Engel,

Erwacht ein Bleiches in dumpfer Stube.

¹ *Trakl G. Geburt // T. G. Dichtungen und Briefe: In 2 Bd. 2. Aufl. Bd 1: Gedichte. Sebastian im Traum. Veröffentlichungen im Brenner 1914—1915. Nachlaß. Briefe. Salzburg, 1987. S. 115.*

² *Vietta S., Kemper H.-G. Expressionismus. 5., verbesserte Aufl. München, 1994. S. 229—245.*

Zwei Monde
Erglänzen die Augen der steinernen Greisin.

Weh, der Gebärenden Schrei. Mit schwarzem Flügel
Rührt die Knabenschläfe die Nacht,
Schnee, der leise aus purpurner Wolke sinkt.

При сравнении нескольких имеющихся переводов обнаруживается, что наиболее адекватным оказывается «почти подстрочник», так как обычные техники художественного перевода, расшифровывая его метафоры-коды, размыкают герметичность всей поэзии Тракля. Поразительно, как переводчики стараются сделать подобные тексты более когерентными, миметичными или поэтичными, чем исходный текст. И только переводчики высочайшего класса оставляют текст во всей его очужденности. По этой причине мы остановились на переводе С. Аверинцева, в котором, на наш взгляд, нет симультанной попытки толкования:

Горы — изломы, черноты, снег.
Алой охоты вьется стезя.
О, мшистые взгляды зверя.

Материнский покой; под черной елью
Раскрываются сонные руки,
Когда являет собою стынувший месяц.

О, человека рожденье. Полночный плеск
Струй голубых по камням;
Падший ангел, вздыхая, видит свой облик,

Пробуждается бледное в дремоте кельи.
Как две луны,
Блестят глаза на каменном лице старухи.

Горе, вопль роженицы. Черным крылом
Висков дитяти касается ночь,
Снег, что с пурпурных небес никнет неслышно.

Заголовок «Рождение» задает первое направление читательскому восприятию, в котором классическая или романтическая традиции связывают рождение с лирикой природы и ее пробуждения весной; процессом возникновения, роста, становления чувства лирического Я, рождения новой любви. Панорама природы, разворачиваемая в первых двух строфах, как будто утверждает читателя в правоте его ожиданий. В изображении

горного массива и его восприятию задействованы все органы чувств: здесь много цвета, звуков, световых и температурных контрастов. Оптическая картина объемна, многослойна: на дальнем, неподвижном, царственном фоне фигурирует еще и более выдвинутый вперед план — спускающиеся после удачной охоты люди с убитой добычей. Метафоры «мшистые взгляды» и «алая охота» представляют некоторую трудность, но она непременно исчезнет у читателя, который вспомнит о болоте и мхе в виталистической символике Ницше, где болото — антипод жизни и движения. Метафорика жизни в образе «крови» и «красном цвете» также достаточно тривиальна.

Во второй строфе картина мира становится несколько более необычной, так как происходит разворот в сторону антропоморфичной сферы, однако же, ни ее составляющие, ни нарастающая тревожность пока не расходятся с традицией. И лишь начиная с третьей строфы — «О, человека рождение», — возникает некоторое замешательство: а не означает ли название стихотворения буквальное рождение человека? И тогда не является ли вступление всего лишь преамбулой и настраиванием на основные события стихотворения? Но нет, тема природы продолжает развиваться и завершает стихотворение. Возникает вопрос, что в этой коррелирующей паре первично и что вторично, с чего на что переносится сходство — с рождения на природу, как это виделось изначально, или наоборот? Все последующее повествование — нагнетание элементов дезориентации читателя, разрушение целостной картины места действия и времени протекания события. Появление библейского образа падшего ангела, так же, как и все свершающееся в четвертой строфе, кажется непонятным: свершилось рождение или «бледное» относится к матери, а не к новорожденному? Но завершающая строфа этот вопрос, как кажется первоначально, снимает: «дитя родилось». И произошло это вечером — с появлением месяца и длилось всю ночь до восхода, пока небо не окрасилось в пурпур. Однако рождение этого «бледного в дремоте кельи» не только меняет топографию всего стихотворения, — оказывается, место действия вовсе не ландшафт, — но и переключает восприятие в другую плоскость: а не является ли все сказанное лишь сном и не начнется ли собственно стихотворение только сейчас? «Каменный лик старухи», скорее всего, метафора гор, открывающих стихотворение, повтор в последней строке образов начала стихотворения «снег», «пурпурные» небеса не столько сигнализируют круговую композицию, сколько инициирует повторное чтение, провоцирует рефлекссию и новый герменевтический процесс в читателе. Эта потребность возникает сама собой, ибо стихотворение осталось непонятым.

Любой разговор о лирике в немецком литературоведении обязательно начинается с работы Г. Фридриха «Структура современной лирики», без нее не совершается ни один анализ поэтического текста. Стихотворе-

ние Тракля «Рождение» словно служило поводом для написания этой работы, так как исходная позиция автора заключается в том, что вся современная лирика направлена на дезориентацию и дезинформацию читателя. Этот процесс нацелен на разрушение традиционных эстетических механизмов восприятия и радикальный уход от всего того, что могло бы именоваться изображением или воспроизведением реальности. В терминологии Г. Фридриха эта процедура называется «креативной» или «диктаторской фантазией» и нацелена она на разложение и деформацию действительности¹. Структурной основой стихотворения является сознательное авторское совмещение чужеродных пластов-образов, один из ведущих приемов в модернистской метафоре. Чем интенсивнее столкновение несовместного, тем в большей степени стихотворение становится абстрактным, многозначным, нелогичным или даже бессмысленным и абсурдным, тем безнадежнее попытки его прочтения в классических традициях.

При повторном прочтении стихотворения Тракля, когда содержание его «известно», можно сосредоточиться на литературном тексте как целостной структуре и рассмотреть его композицию и структурные связи. Возможно, традиционная процедура сопоставления содержания и формы в какой-то степени снимет ощущение полной потерянности в ткани стихотворения, возникшее от нагромождения бессвязных образов.

Сосредоточившись на звуковой, метроритмической и синтаксической сторонах текста, мы обнаружим наличие большого количества аналогий и контрастов. Эвфонический слой его многопланов. Самое первое впечатление — доминирование темных гласных: *rot, moosig, Mond, Wolke*, восклицание «О»; *Wald, Jagd, Tannen, schlafend, kalt, Nacht, schwarz* и т. д. Но эта «О — А»- линия постоянно перебивается вокализмом переднего ряда: *Gebirge, Schweigen, niedersteigt, Blicke des Wilds, Stille* и т. д. Создается волнообразное движение восхождения — нисхождения, контраст светлого — темного, ощущение беспокойства.

Консонантизм также не случаен. В нем также присутствуют аналогия и контраст. Очевидны спирантная — *Schwärze, Schweigen, Schnee, Stille, schlafend, Schrei* — и назальная — *moosig, Mutter, Mond, Mensch* — линии. Мягкости назального звучания явно противопоставлена резкость взрывных — *Geburt, Gebirge, Blicke, Blau, Bild, Bleiches* — и односложность всех смысловых доминант стихотворения — *rot, Wald, Jagd, Wild, Bild, Mond*.

Беспокойство и напряженность усиливается эвритмической стороной стихотворения. В нем нет единой метроритмической схемы, хорей сменяется дактилем, количество стоп не отличается ни малейшей регуляр-

¹*Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. Hamburg, 1968. S. 88.*

ностью, место поэтического переноса не повторяется¹.

Корреспонденции наблюдаются и в композиционной схеме текста. Прежде всего, это явная связь первой и последней строф: не только повторение мотива снега, но и «опускающаяся снежная туча», которая повторяет нисходящее движение охоты, при этом акцентируется их сближения через цвет «алый — пурпурный». Можно заметить, что все аналогии и контрасты сосредоточились в оптической и акустической сферах и замкнуты друг на друга: молчание первой строки и тишина последней — *Schweigen-leise* —; с «покоем матери» — *Stille der Mutter* — контрастирует крик роженицы, ее восклицания — *Schrei, O, Weh*. Акустика стиха наполнена звуками и шорохами — струение воды, вздохи ангела — и их отсутствием — молчание, тишина. Троекратный повтор черного цвета в столь малом стихотворном пространстве — *Schwärze, schwarze Tannen, schwarzer Flügel* — как предупреждающий сигнал о его неочевидном единстве, до которого необходимо добраться. Мотив смотрения, глаз, взгляда оказывается сквозным и почти назойливым, так что невольно взгляды зверя, глядение ангела и блестящие глаза старухи становятся звеньями одной цепочки. При этом мотив взгляда замыкается на луну в сравнении «как две луны».

Синтаксические структуры частично аналогичны:

O, die moosigen Blicke des Wilds.

O, die Geburt des Menschen.

Weh, der Gebärenden Schrei.

...unter schwarzen Tannen

Öffnen sich die schlafenden Hände,

...Mit schwarzen Flügel

Rührt die Knabenschläfe die Nacht.

Но с такими структурами соседствуют различные варианты в длине предложения, соединении главных и придаточных, месте переноса.

Подводя итог проанализированным явлениям, мы вынуждены констатировать парадоксальную особенность этого стихотворения. Если исходить из классического постулата о единстве содержания и формы, то очевидность формальных корреспонденций должна была бы соединять в одно целое и все мотивы и образы стихотворения. Однако вопреки ожиданиям происходит обострение и углубление всех возникших при первом чтении дезориентирующих факторов. Читательские вопросы остались без ответа. Формальное единство стихотворения «диктаторски» притягивает друг к другу мотивы и образы, которые в сознании читателя не имеют никаких точек пересечения. Денотативный состав стихотворения словно продолжает ничего общего не иметь со смыслом стихотворения. Понятные

¹ Все сказанное касается только текста оригинала.

каждое в отдельности слово, словосочетание и даже метафора — каменная старуха, мшистые взгляды, сонные руки, алая охота — ни во что, тем не менее, не складываются.

Возможно, для интерпретации необходим более широкий контекст, тем более что стихотворение является частью цикла «Семиголосие смерти». Не случайно все исследователи утверждают, что все написанное им есть единое, непрерывно длящееся стихотворение. Однако и этот путь, в конце концов, оказывается малоэффективным. При исследовании рукописей Тракля было обнаружено, что он при работе над стихами или их последующей переработке нередко заменял образ, метафору на диаметрально противоположные, при этом менялись смысл и настроение контекста. Читатель, оперирующий в сознании реальными образами и картинами, разочарован и уходит ни с чем, однако он все же зачарован этим самым «материалом стихотворения», представляющим его текстуру.

Не только лирики масштаба Тракля повергали читателя в полное недоумение, вызывали реакцию отторжения, а также нередкие обвинения в «неполной нормальности». Текстурные стихотворения с эффектом структуры печатаются практически во всех периодических изданиях экспрессионистской направленности. Раздражая читателя непонятностью смысла, они все же каким-то магическим образом воздействовали на подсознание, завораживали внутренней гармонией. К такого рода стихотворениям можно отнести, например, стихотворение Р. Р. Шмидта с тривиальным заголовком «Прощание», опубликованное в 1912 году журналом «Сатурн»:

Schluchzend lehnt sich das Gelände
In den Grund der fernen Bläue;
Alabastern wächst ein Ende;
Fremder spricht das alte Neue.

Eine angefachte Lohe
Rieselt matt in eine Mulde;
Halbwärts frägt verirrt das Hohe,
Weshalb es den Bruch erdulde.

Frierend weint im Wind die Wunde
Eine rote Not ins Helle.
Eisern springt ins Schloß die Stunde,
Und versiegelt bleibt die Schwelle¹.

Вряд ли такое стихотворение подлежит какому-либо семантическо-

¹ Schmidt R. R. Abschied // Fünftes der kleinen Saturnbücher. Heidelberg, 1912. o. S.

му развертыванию и «рациональной историзации». Синтаксическая полнотекстность не делает его сколько-нибудь прозрачным и доступным для интерпретации. И все же его музыка порождает совершенно конкретные чувства и настроения: ужасную тоску и невыносимое отчаяние. Лирическое Я, словно в трансе, проживает и переживает прощание с чем-то или кем-то и не находит для вербализации душевного состояния ни одного конкретного образа.

Но даже если стихотворение более или менее поддается пересказу, оно продолжает оставаться шифром. Таково стихотворение А. Вольфенштейна «Странный час». Примерный контекст его таков: клубы черного чего-то в голом покое надвигаются на меня, словно выползающие из всех углов кошки, как странные тени. Но теньями они быть не могут — ведь в окна ничего не светит. Неслышно ступают их лапы, и звук этот проникает мне в уши, а кривая крыша через отверстие в моем лбу невидимо вливается в меня в этом мраке. Мне больно, но боль не из тела исходит. И никто другой причинить мне не может ее — меня ведь не видит никто. Вот и соседи души заявили, и тоже по телу скользят моему теньями вверх и вниз, тают бесследно, как привидения.

Schwarze Farbenscharen,
Kahle Schwaden des Gemaches,
Die aus Ecken mit der Katze kriechen,
Sind nicht Schatten, denn es scheint nichts in den Fenstern.
Unhörbar klingen die Pfoten
Des Tiers in meine Ohren,
Unsichtbar läuft das schräge Dach der Stube
Durch meine Stirnhöhle im Finstern.

Nicht von Körper entspringen meine Schmerzen,
Nicht von Andern, denn es sieht mich niemand,
Nachbarn der Seele kommen, beschatten
Meine Brust auf und ab, schmelzen fruchtlos zu Gespenstern¹.

Такой остротенностью отличалась не только поэзия довоенного периода, когда основные поэтические техники экспрессионистской лирики только отрабатывались и нередко намеренно сгущались до предела, чтобы эпатировать публику. И 10 лет спустя, на исходе эры «живого экспрессионизма» лирик продолжает очуждать мир. Так, в 1923 году В. Пшигоде публикует очередной сборник из серии «Поэзия», который продолжает традиции именитых зачинателей такого способа формального очуждения. Стихотворение малоизвестного С. Кронберга «Чужак» из разряда «весьма

¹ Wolfenstein A. Fremde Stunde // W. A. Werke. Mainz, 1982. Bd 1: Gedichte. S. 164.

странных стихов» можно рассматривать и как подражание Траклю, и как следование заданному в довоенный период канона:

Fenster erblickte ich von meinem Fenster,
Mit dem Rot des allmächtigen Lebens geschmückt
Und der Deutung: ich träume.
Der Schatten meiner Schritte zieht vorüber,
Da ich den Tag gekränkt, da ich sein Licht ausblies,
Um am Fenster die Nacht zu erwarten.

Die Stunde, da die Finger fassen,
Bewege ich die Durchsicht durch Glas mit den Tränen —
Erkältet die Grenze von meinem Fenster zu Fenstern.

Ein Schnee des Gewesenen weht,
Von Fenster zu Fenster ein Vergessen,
Und dem allmächtigen Leben gefällt, daß ich bin¹.

Стихотворений такого странного содержания в поэтической продукции этого поколения более чем достаточно. Так писать было отчасти просто модно и необходимо в условиях той субкультурной ситуации, чтобы оправдать свой статус инакомыслящего и добиться хотя бы скандальной репутации. Но так писали и те, кого слава подобного рода интересовала менее всего. Лирики, для которых столь формально и семантически очужденная поэтическая продукция наименее всего была характерна, спорадически выплескивали доминирующие у этой части молодых людей настроения в таких остранинных вариантах.

И все же, по нашему мнению, в экспрессионизмоведении наблюдается некоторая переоценка текстурированных поэтических текстов как единственно отвечающих требованиям инновативности модернистской литературы. В проанализированных поэтических сборниках, за редкими исключениями специальных языковых экспериментов «Штурма»², наличие текстуры и структуры сбалансировано. Это неустойчивое равновесие, которое колеблется и варьируется от автора к автору, но наличие обоих полюсов очевидно. Причина явного преувеличения значимости текстурных текстов заключается в общей тенденции исследований — их сосредоточенности лишь на неконвенциональных способах языкового воплощения модернистских реалий. Представляя различные профили чужести экспрессионистской лирики, мы в равной степени будем обращаться к обоим явлениям.

¹ Kronberg S. Der Fremdling // Die Dichtung / Hrsg. Przygode W. 2. Folge. Buch 2. Potsdam, 1923. S. 78.

² См. Антологию Г. Вальдена в IX разделе библиографии.

Глава 3. Топологический аспект. Истоки глобального отчуждения современного человека

«Берлинский экспрессионизм».

Амбивалентность лирики Большого города

«Языковое становление современной души», как этот процесс именует Г. Фридрих, начинает формироваться в лирике Большого города¹. Новая городская форма жизни изменяет прежнюю и формирует иную структуру восприятия, которая, в свою очередь, реализуется в определенной литературной форме. Такой формой как литературным мимезисом новой коллективной нормы восприятия и сознания становится так называемый «симультанный стиль» («Reihungsstil») раннего экспрессионизма. Именно в этой городской лирике складываются все конфигурации «диссоциации Я», весь спектр и глубина проблематики распада личности современного общества и их языковое воплощение в том виде, в каком он проявляется в поэтике до сегодняшнего дня. В. Роте в известной антологии «Немецкая лирика большого города от натурализма до современности» указывает, что экспрессионистская городская лирика в ее эстетической инновативности и с ее новыми темами и мотивами была «самым прогрессивным и самым живым литературным жанром около 1912 года»².

Берлин, ставший центром экспрессионистского движения в десятилетия, являл собою пример невероятно быстрого превращения в крупнейшую метрополию Европы и стал кульминацией всех экономических, социальных и культурных процессов развития страны. Германия, стабильно отстававшая от Англии и Франции по темпам индустриализации, с образованием Империи в 1871 году и устранением «мелкокняжеской» раздробленности, выплатой репараций со стороны Франции и небывалым взрывом национального самосознания в течение нескольких лет ликвидирует это отставание. Тотальная индустриализация Берлина, бывшего до этого только политическим и культурным центром, влечет за собою фантастический прирост населения. В 1870 году город насчитывает 826341 жителя, а миллионный рубеж перешагивает менее чем через 10 лет. К 1910 году численность населения составила уже 2 миллиона, а к 1920-му, несмотря на повсеместные отрицательные демографические тенденции вследствие мировой войны, население города перевалило за 4 миллиона. Берлин становится третьим по величине городом в мире.

Экспрессионистская лирика явилась непосредственной реакцией на процесс чудовищного разрастания городов и пожирания ими естественной

¹ Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, 1968. S. 94.

² Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart / Hrsg. Rothe W. Stuttgart, 1973. S. 20.

и привычной среды. Армин Вегнер в сборнике стихов «Лик городов» сравнивает наступление домов с каменной волной, которая ненасытно заглатывает все новое жизненное пространство: «... nie sind wir müde, nie werden wir satt, / Bis wir zum Haupte der Berge uns recken / und die weite, keimende Erde bedecken: / Eine ewige, eine unendliche Stadt!...»¹.

Каждый десятый из всех экспрессионистов родился в Берлине (Гейм, ван Годдис, Лихтенштейн, Бласс — всего 35 человек), многие учились в Берлинском университете, остальные (может быть, все, кроме Георга Тракля) рано или поздно оказывались в городе, оседали в нем, печатались в «Штурме» и «Аktion», уезжали, но вновь возвращались, как Бенн, Бехер, Лёрке, Ласкер-Шюлер, Штрамм, Вольфенштейн. Стихи о Берлине Гейма, ван Годдиса, Лихтенштейна, Бенна, Лёрке, Бехера, Больдта, Бласса, Вольфенштейна, Голля, Цеха доказывают его особое положение среди прочих центров экспрессионистского движения — Лейпцига, Мюнхена, Праги, Вены, Гейдельберга, Инсбрука. «Белым цветком земли» («Der Erde weiße Blume») называет его П. Больдт². А. Лихтенштейну в «Псалмах Берлину» он видится, напротив, «бестией, канальей, страшилищем, наркотиком, стервой» — «O du Berlin, du bunter Stein, du Biest. Du, mein Berlin, du Opiumrausch, du Luder»³.

Перед глазами молодого поколения в результате тотальной технизации жизни за несколько лет происходит ломка всех прежних представлений и опыта такого масштаба, что ее не в состоянии адекватно переработать даже городское, более того, столичное сознание, не говоря уже о провинциальном. Ощущение неуютности обитателя города-монстра, который сам себя сравнивает с бродящим по нему привидением — «Spukhaftes Wandeln ohne Existenz!»⁴, — с необычайной интеллектуальной и эмоциональной интенсивностью отливается в сотни стихотворений. Не случайно поэтому лирика Большого города в экспрессионистское десятилетие становится ведущей. Город выступает в качестве основного действующего лица и пространства для разворачивания литературного сюжета. Городская лирика теснит традиционную в немецкой поэзии со времен Гете и романтики лирику природы. Ее центральное положение во всем комплексе тем и мотивов экспрессионистской лирики общепризнанно и наиболее тщательно исследовано⁵. Никогда до или после экспрессионизма *Большой город* не

¹ Wegner A. Der Zug der Häuser // W. A. Das Antlitz der Städte. Berlin, 1917. S. 24.

² Boldt P. Berlin // B. P. Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk. Lyrik. Prosa. Dokumente. Olten; Freiburg im Breisgau, 1979. S. 29.

³ Lichtenstein A. Gesänge an Berlin // L. A. Dichtungen Zürich, 1989. S. 110.

⁴ Boldt P. Berliner Abend // Ibid. S. 39.

⁵ Кроме указанной Антологии В. Роте к стандартным трудам экспрессионизмоведения, детально и всесторонне анализирующим городскую лирику, следует отнести работу С. Виетта «Восприятие большого города и его литературное воплощение. Экспрессионистский симультанный стиль и коллаж»: Vietta S. Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionisti-

тематизируется в таком количестве строк.

Тематическая и мотивная структура лирики Большого города оказывается напрямую связанной со всеми глобальными проблемами новой литературы — расщеплением, деформацией личности и потерей своего места в мире, утратой всех иллюзий и ценностей, ощущением конца света не в библейском смысле. Более того, город является как сценой, на которой крушатся все былые представления, так и непосредственным участником драматических изменений в сознании. Происходит метафоризация городского пространства и насыщение его всевозможными «демоническими» качествами, мощно вторгающимися в психику его жителей. Хрестоматийно известные стихотворения Г. Гейма «Бог города» и «Демоны города»¹ тематизируют этот процесс наделения города качествами сверхъестественными и наполняют сферу обитания городского человека «чуждой волей». Город «дышит, вздыхает и ночь источает по капле, словно чуждое море в окно она бьется ко мне»:

Die Straße seufzt

...und breiter dampft der Atem der Stadt. Es tropft Nacht, ein fremdes Meer, das an die Fenster klopft².

В этой лирике необычайно возрастает значимость экзистенциального компонента, как это отчетливо проартикулировано в стихотворении А. Лихтенштейна «Точка». Бытие в Городе становится для поэта-экспрессиониста бытием в мире. Все проблемы города, которые идентифицируются с глобальными и общечеловеческими, разрешаются «коротким замыканием» в голове поэта, в его плоти и крови, в его глазах и причиняют невероятную физическую боль:

Die wüsten Strassen fließen lichterloh
Durch den erloschenen Kopf. Und tun mir weh.
Ich fühle deutlich, daß ich bald vergeh —
Dornrosen meines Fleisches, stecht nicht so.

Die Nacht verschimmelt. Giftlaternenschein
Hat, kriechend, sie mit grünem Dreck beschmiert.
Das Herz ist wie ein Sack. Das Blut erfriert.
Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein³.

В той или иной связи лирика Большого города анализируется прак-

scher Reihungsstil und Collage // DVjs für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 48. Jg. Stuttgart, 1974. Bd 48. Heft 2. S. 354—373.

¹ Heym G. Gott der Stadt; Die Dämonen der Stadt // H. G. Dichtungen und Schriften: In 3 Bd. Hamburg; München, 1960. Bd 1. S. 192, 186.

² Rheiner W. Trauer // R. W. Ich bin ein Mensch — ich fürchte mich. Assenheim, 1986. S. 34.

³ Lichtenstein A. Punkt // L. A. Dichtungen. Zürich, 1989. S. 80.

тически во всех литературоведческих исследованиях, так как вся проблематика литературного модернизма в Германии корнями своими уходит в эту кардинальную ломку сознания под давлением внешних обстоятельств в условиях технического преобразования мира. Экспрессионистский «симультаный стиль» или «принцип монтажа», сложившийся как реакция на эти внешние факторы, — бесспорное художественное завоевание раннего экспрессионизма. По месту рождения и расцвета его часто называют «берлинским экспрессионизмом». Появление этой новой литературной формы именно в этот период связано с тем, что новый шокирующий опыт восприятия действительности оказался на этот момент исторически не переработанным и не освоенным, бешеный темп непривычно технизированной жизни, изменивший все былые представления о времени и пространстве, вызвал к жизни стиль, наиболее адекватно ее отразивший.

Столь почитаемый студентами профессор философии Георг Зиммель, исследуя психологические основы формирования индивидуума большого города, обнаружил этот психологический фундамент в «интенсификации деятельности нервной системы» и вообще «жизни нервов» («*Steigerung des Nervenlebens*»), которая проистекает в результате «молниеносной и непрерывной смены внешних и внутренних впечатлений»¹. Поэтическое же осмысление этой новой «жизни нервов» — почти цитата из Зиммеля, но, как и во многих других случаях почти цитатного наложения поэтического текста на философию или психологию, этот факт совсем не свидетельствует о знании поэтом научной подоплеки своего видения мира. Освоение и вербализация одного и того же мироощущения происходит одновременно в разных дискурсах.

Примером такой поэтической формулировки научно обоснованных теорий может служить одно из лучших стихотворений Э. В. Лотца, не знакомого с философией Зиммеля:

Die Nächte explodieren in den Städten,
Wir sind zerfetzt vom wilden, heissen Licht,
Und unsre Nerven flattern, irre Fäden,
Im Pflasterwind, der aus den Rädern bricht². —

Взорвались ночи города горячим диким светом,
Он разорвал нас в клочья, растерзал, разнес.
Вибрируют, дрожат безумно нити наших нервов
В асфальтовом ветру, что рвется из колес.

¹ *Simmel G. Die Großstadt und das Geistesleben // Lyrik des Expressionismus / Hrsg. Vietta S. Tübingen, 1985. S. 11.*

² *Lotz E. W. Die Nächte explodieren in den Städten... // Expressionistische Gedichte / Hrsg. Rühmkorf P. Berlin, 1993. S. 125.*

В другом стихотворении «Вот улицы» поэт еще более конкретно определяет причину такой потревоженной «жизни нервов», подробно описывая средствами звукоживописи источники городского шума, «распиливающего слух». Он сравнивает свою нервную систему с тончайшим инструментом, на натянутых струнах которого «дрожат жемчужины вечного моря». Этот инструмент в грохоте города — «что ковер, расстеленный в пыли для танца дня ужасного»:

Lärm stößt an Lärm. Schmerzhelle Klingeln schellen,
zersägen das Gehör. Wagen mit Eisen
erschüttern. Die Elektrische mit grellen
Schleiftönen nimmt Kurve in den Gleisen.

Und meiner Nerven Netz so fein besaitet,
drin Perlen hängen aus dem ewigen Meer:
es ist als Teppich in den Staub gebreitet,
und gräßlich wälzt der Tag sich drüberher¹.

Состояние нервной системы становится впервые объектом пристального наблюдения поэта и серьезно занимает его как всякое новое обстоятельство:

Mein Ich ist fort. Es macht die Sternenreise.
Das ist nicht Ich, wovon die Kleider scheinen. —
Die Tage sterben weg, die weißen Greise.
Ichlose Nerven sind voll Furcht und weinen². —

Я — прочь унеслось, исчезло в звездной дали,
Это не Я пред вами, лишь его пустое платье. —
Дни отмирают прочь, седые старцы.
Без Я рыдают нервы в панике и страхе.

Лирика предыдущих стилевых направлений никогда не освещала такую физиологическую проблему. «Нерв» и «нервы» — новое действующее лицо этой лирики, их состояние — новая качественная характеристика индивидуума:

Ich bin Weltall: Erde Luft und Menschen,
Ein Nerv des Ganzen, großen Seins³.

¹ Lotz E. W. Da sind die Straßen // Die Flöte. Monatschrift für Dichtung. 2. Jg. 1919—1920. S. 90.

² Boldt P. In der Welt // Die Aktion. 3. Jg. 1913. № 27. Sp. 649.

³ Abusch A. Ich bin Weltall... // Der Anbruch. 4. Jg. 1921. № 2. S. 83.

Aus Sümpfen schwankt Gestrüpp und Baum.
Die Birken-Nerven ästeln weh.
Die Zeit erblasst, es krankt der Raum.
Tot steht das Schilf im toten See¹.

Г. Зиммель размышляет над тем, какой эмоциональный и психологический груз приходится на каждый человеческий шаг по улице большого города с его сумасшедшим темпом экономической, профессиональной и общественной жизни. У поэта это психическое состояние «демонизируется» буквально, сверхъестественное существо — дьявол или бог — не заставляет звать себя дважды. Лирическому Я видится судьба своя и жизнь вообще целиком во власти «чуждой воли», подвешенной ею на некой невидимой веревочке, как это представлено в стихотворении Э. Бласса с характерным названием «Слабонервный», напечатанном в «Штурме» в первый же год его издания: «Mit einer Stirn, die Traum und Angst zerfrassen, / mit einem Körper, der verzweifelt hängt / An einem Seile, das ein Teufel schwenkt, / — So läuft er durch die langen Grossstadtstrassen»².

Былое размеренное, по правилам, течение событий, по мнению Зиммеля, «потребляло меньше сознания, чем быстрое наслоение меняющихся картин и образов». Дистанция между явлениями, которые могут «вместиться в один взгляд», и «неожиданность навязчивых видений»³ — «Traum und Angst», по Блассу, — оказываются слишком большим грузом для нервной системы человека. Сравнивая психику городского и деревенского жителя, Зиммель объясняет, что человеку большого города необходим был своеобразный «предохранитель» («Schutzorgan»), который оберегал бы его от всех таящихся в ритмах большого города опасностей и не позволял превращаться в песчинку в огромном жизненном пространстве. Это состояние и ощущение своей незначительности и мизерности, полной зависимости от сверхъестественных сил вербализуется в самых разнообразных метафорических контекстах:

Die Menschen sind wie grober bunter Sand
Im linden Spiel der grossen Wellenhand⁴.

А. Эренштейн находит для этой зависимости в духе *amor fati* потрясающий по силе образ «водички для полоскания в зеве времени»:

Ich bin ja nur ein armes Gurgelwasser
Im Rachen der Zeit⁵.

¹ Hardekopf F. Spät // Lyrik des Expressionismus. Tübingen, 1985. S. 112.

² Blass E. Der Nervenschwache // Der Sturm. Jg. 1 № 49. 1911.

³ Simmel G. Ibid. S. 11.

⁴ Loerke O. Blauer Abend in Berlin // L. O. Die Gedichte. Frankfurt / Main, 1983. S. 29.

⁵ Ehrenstein A. Ruhm // Der Sturm. 1914. Heft 1. № 3. S. 22. В более поздних публикациях эта поэтическая строка еще более заостряется: «Im Röcheln der Hure Zeit».

Страх перед грохочущим Молохом и зависимость от него приобретают трансцендентный характер и ощущение полного одиночества: «— Und wie still in dick verschlossener Höhle / Ganz unangerührt und ungeschaut / Steht ein jeder fern und fühlt: alleine»¹.

Обозначенная Зиммелем в 1902 году чисто феноменологически «норма восприятия и опыта» жителя большого города оказывается точной характеристикой симультанного стиля лирики раннего экспрессионизма. Первым стихотворением, написанным по принципу монтажа, было уже цитировавшееся стихотворение Я. ван Годдиса «Конец мира» («Weltende» 1911), которое Й. Р. Бехер назвал «Марсельезой молодых экспрессионистов». Вспоминая о грандиозном резонансе, вызванном этими восемью строками ван Годдиса, Бехер сетует, что ему «не хватит всех его поэтических сил, чтобы передать степень и глубину их воздействия... Самых смелых фантазий читателя не достаточно, чтобы представить себе все волшебство, таившееся тогда для нас в этом стихотворении... Эти две строфы, о эти восемь строк, казалось, превратили нас в других людей, вырвали нас из мира тупого обывателя, который мы презирали и не знали, как покинуть...»². В том же 1911 году весь берлинский авангард с таким же восторгом воспринимает появление стихотворения Альфреда Лихтенштейна «Сумерки», которым автор развивает этот конструктивистский принцип, найденный ван Годдисом. Эти два стихотворения создают школу, которой поклонники подражали и которую едко пародировали недруги:

Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.
Der Wind hat sich in einem Baum gefangen.
Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,
Als wäre ihm die Schminke ausgegangen.

Auf lange Krücken schief herabgebuckt
Und schwatzend kriechen auf dem Feld zwei Lahme.
Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt.
Ein Pferdchen stolpert über eine Dame.

An einem Fenster klebt ein fatter Mann.
Ein Jungling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen³.

Единственно лишь название стихотворения «Сумерки» тематически

¹ Wolfenstein A. Städter // A. W. Werke. Mainz, 1982. Bd 1: Gedichte. S.59.

² *Expressionismus*. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten; Freiburg im Breisgau, 1965. S. 51ff.

³ *Lichtenstein A. Die Dämmerung* // Der Sturm. 1. Jg. № 55. 1911.

объединяет бессвязные элементы во временных рамках, а «атомизированные» и изолированные образы, сменяющие друг друга построчно, полностью соответствуют этим, по Зиммелю, «далеко отстоящим друг от друга картинкам, вмещающимся в один взгляд». При этом внешняя абсурдность картины формально заключена в правильную раму пятистопного ямба с перекрестной мужской и женской рифмой — излюбленная экспрессионистская игра в «традиционное и новое». Сам А. Лихтенштейн высказался о стихотворении следующим образом: «Моим намерением является уничтожение разницы во времени и пространстве на пользу основной идеи стихотворения»¹. Возникнув спонтанно как реакция на внешние изменения, эта структурная модель сначала поражает новизной и точностью, затем очень быстро становится модной и вызывает обвал слабой эпигонской поэзии, а с 1930-х годов превращается в объект по-настоящему злобных пародий, насмешек и критики. Вот типичный пример пародии на лирику Большого города в симультанном стиле:

Grossstadtlyrik
Fabriken stehen Schlot an Schlot,
vorm Hurenhaus das Licht ist rot.

Ein blinder Bettler starrt zur Höhe,
ein kleines Kind hat Gonorrhoe.

Eitrig der Mond vom Himmel trotzt.
Ein Dichter schreibt. Ein Leser kotzt².

При всей ядовитости этой пародии ей нужно отдать должное: она оперирует исключительно аутентичными экспрессионистскими образами урбанистической лирики — заводские трубы, публичные дома, нищие, дурные болезни, использует «лунную метафорику» экспрессионизма и его типичные языковые структурные приемы. И если бы не последняя строка, то пародия вполне могла бы сойти за «оригинальное экспрессионистское стихотворение». Злая двусмысленность этой последней строки достигается внезапной сменой перспективы и ее главного компонента — точки зрения. Появляется «наблюдатель за наблюдателем», чья перспектива расширяется за счет еще большей дистанцированности и попадания в поле зрения других объектов, в данном случае самого поэта.

¹ *Idem.* Zu meinem Gedicht «Die Dämmerung» // *Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente. Manifeste. Programme* / Hrsg. Pörtner P. Neuwied; Berlin, 1960—1961. Bd 1: Zur Ästhetik und Poetik. S. 242.

² *Torberg F.* Цит. по: P. Ch. Giese. *Interpretationen. Lyrik des Expressionismus.* Stuttgart, 1993. S. 173.

Взаимосвязь между восприятием большого города и появлением симультанного стиля раннего экспрессионизма детально исследовал С. Виетта в работе «Восприятие большого города и его литературное воплощение»¹. Важнейшим результатом этого исследования явился вывод о том, что происходит кардинальная смена ролей воспринимающего субъекта и воспринимаемого объекта. Так, в приведенном выше стихотворении А. Лихтенштейна «Точка» грамматическим субъектом становятся улицы («Die wüsten Strassen fließen lichterloh...»), и их активность и напор деформируют либо нивелируют сам субъект до роли объекта («Das Herz ist wie ein Sack. / Das Blut erfriert. / Die Welt fällt um. / Die Augen stürzen ein»). Это перераспределение ролей порождает целый комплекс основополагающих моментов всей экспрессионистской лирики. Оно в значительной мере формирует как содержательную, так и формальную стороны поэтического высказывания.

Целый ряд ведущих тем и мотивов этой лирики — распад *Я* и самоотчуждение, отчуждение личности от всего живого и неживого мира — есть следствие диалектики деформированных субъектно-объектных отношений. Их типичными формальными языковыми маркерами, порожденными деградированием субъекта до роли объекта, являются, в частности, «олицетворение вещного мира» и «овеществление человека» («Verdinglichung des Ich und Personifizierung der Dinge») и вытекающие из этой общей деконструктивной стратегии излюбленные экспрессионистские стилистические приемы: «демонизация» и «динамизация» высказывания через метафорику-шифр, гиперболу и синекдоху, иронию и гротеск. Здесь берут начало практически все возможные виды очуждения/остранения по-экспрессионистски. Диалектика искаженных экспрессионистской оптикой субъектно-объектных отношений порождает в этой лирике иную или иначе перспективированную картину мира: «Если субъект оказывается более не в состоянии поддерживать активность своего восприятия, то и передаваемый им мир гибнет. Субъект и объект восприятия разрушаются»². Наступает состояние, которое Г. Лукач называл «трансцендентной бездомностью».

Эта линия негативного, разрушительного воздействия на психику и их языковое воплощения во всякого рода субверсивных стратегиях, приемах деконструкции и негативных категориях детально исследована в экспрессионизмоведении в комплексе проблем, обозначенном С. Виетта и Г.-Г. Кемпером как «диссоциация *Я*»³. Объектом тщательного литературоведческого анализа стали категории персонификации/деперсонификации; мифическая аллегоризация, демонизация сил природы, апокалипсический характер

¹ Vietta S. Großstadt Wahrnehmung...

² Vietta S. Kemper H.-G. Expressionismus. S. 34.

³ Ibid. S. 30 ff.

различных ее явлений; деперсонализация человека, его редукция — синекдоха до отдельных фрагментов и использование в их описании всего арсенала эстетики безобразного. Такие стратегии, свойственные литературе модернизма в целом, отслежены у лириков — в творчестве Гейма, Бенна, у прозаиков — в произведениях Кафки, у драматургов — в драмах Кайзера, Штернгейма. Их произведения признаны в этом отношении парадигматическими для литературы экспрессионизма.

Начиная с лирики Большого города, экспрессионистоведы не упускают возможности указать на поразительную непоследовательность лириков в их отношении к однозначно негативным явлениям, таким, например, как разрушительный потенциал технической цивилизации, обрушившийся на экспрессиониста в Большом городе¹. С одной стороны, город — современная Гоморра, с другой — несомненное завораживающее обаяние этого Молоха. Однако только Й. Германд в своем анализе картины Большого города в экспрессионизме считает эту амбивалентность не просто доминантой, но и вообще двигательной пружиной всего экспрессионистского странствия, резервуаром всех главных творческих импульсов этой лирики². Взгляд автора на экспрессионизм вообще не раз подвергался критике. Й. Германд, вопреки общепринятой оценке, усматривает в экзистенциальном страдании поколения положительные плоды — это высказывание представляется нам правомерным, так как подтверждается сотнями поэтических примеров³. В этом «наслаждении страданием», еще век назад смаковавшемся немецкими романтиками, в экспрессионистское десятилетие сосредоточилась вся трагика экспрессионистской модели мира и ее креативный потенциал.

Тематизация ощущения чужести в городе, в котором автоматически происходит очуждение всякого предмета и всякой личности, прослеживается с самых первых публикаций экспрессионистского десятилетия до публикаций в вынужденной эмиграции после прихода к власти национал-социализма. Так начинается процитированное стихотворение Э. Бласса «В

¹ Такова, в частности, характеристика амбивалентного отношения к городу в работе Т. Анца, на которую мы часто ссылаемся: *Anz Th. Literatur der Existenz: literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*. Stuttgart, 1977. S. 71 ff.

² *Hermant J. Das Bild der «großen Stadt» im Expressionismus // Die Unwirklichkeit der Städte*. Hamburg, 1988. S. 61—79.

³ Имеется в виду 5-й том многотомной истории немецкой литературы: *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Bd 5: Expressionismus. Frankfurt / Main, 1977, в котором, по мнению М. Штарка, дана одна из немногих в современных исследованиях отрицательная оценка экспрессионизма. См.: *Stark M. Für und wider den Expressionismus*. Stuttgart, 1982. S. 25 ff. Й. Германд высказал предположение, что общий кризис познания для данного конкретного поколения явился фактом позитивного свойства и благоприятной питательной средой для интеллектуального и творческого всплеска. С такой точки зрения утилитарное понимание «пользы и прогрессивности» экспрессионизма, естественно, должно сводиться к нулю.

чужом городе» 1912 года: «Ich bin in eine fremde Stadt verschlagen»¹. Так же начинаются стихи М. Германа-Нейссе в лондонской эмиграции: «Город пустой и чужой» — «Fremd ist die Stadt und leer»². Как и в других случаях вербализации мироощущения чужести в пространстве четырех основных ассоциативно-коннотативных полей, в лирике Большого города антропологическая категория «чуждого/нечуждого» ведет себя аналогично: отрицательное чувство и его контрастное выражение необязательно представлено лексемой *fremd*, а может выражаться любым из элементов этих полей. Константой остается «динамический синтез» чуждого и нечуждого, который в данном случае выливается в специфическую экспрессионистскую любовь — ненависть к персонифицированному и демонизированному Городу.

В 1911—1912 годах «Штурм» печатает в нескольких своих номерах большой поэтический цикл Г. Мюрра «Гамбург», который следует отнести к разряду гимновой поэзии³. Это торжественное воспевание города со всеми его красками, звуками, толчеей, движением; города, к которому приходит лирическое *Я* в поиске красоты, жизни и в бегстве от одиночества. Никогда этот цикл не привлекал внимания экспрессионизмоведа, однако нельзя не заметить, как приходит в нем в движение вся эстетика, исповедуемая экспрессионизмом: романтическое странствие, томление, тоска по дальнему, новалисовский взгляд на странные космические встречи «всего со всем» в общем хаосе мироздания и соединение, спаривание чуждого как формирование нового миропорядка; культ жизни Ницше и противопоставление ее всякой статичности и застылости «пустыни», дионисийское начало и ликование, триумф безобразного; программатика авангардизма в духе манифестов Маринетти и абсолютно модернистская проблематика, и техническая символика. Здесь же романтическое «страдание — наслаждение»: «Alle Freuden und Leiden sind da», которое Г. фон Гофмансталь в преддверье экспрессионизма (1907) сформулировал как суть жизни поэта вообще: «... он страдает от всякой малой малости и, страдая от нее, ею же и наслаждается»⁴. Такое «наслаждение страданием до состояния экстаза» в экспрессионистском контексте считают некой

¹ Blass E. In einer fremden Stadt // B. E. Die Straßen komme ich entlang geweht. Heidelberg, 1912. S. 56.

² Hermann-Neiße M. Fremd ist die Stadt und leer // H.-N. M. Gesammelte Werke. Bd 2: Um uns die Fremde. Frankfurt / Main, 1986. S. 347.

³ Псевдоним Гюнтера Мюллера (1890—1957), под которым он печатался в «Штурме» с 1912 по 1920 год. Обычная для экспрессионистов-интеллектуалов биография: изучение в университетах Вюрцбурга и Геттингена классической филологии и философии, защита в 1921 и 1922 году диссертаций обеих степеней и профессорская карьера до 1930 года, прерванная на период фашистской диктатуры и возобновленная после 1946 года в университете Бонна.

⁴ Hofmannsthal H. von. Der Dichter und diese Zeit // H. von H. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Frankfurt/ Main, 1959. S. 251.

«сублимированной формой самоудовлетворения»¹, но чем бы оно ни являлось, креативный потенциал его очевиден. Кроме всех этих современных экспрессионистскому лирику или актуальных для него эстетических и философских взглядов, в стихотворении тематизируются основные профили чужести и диалектика чуждого и нечуждого в их сегодняшнем ксенологическом понимании:

In fernen Ländern hab ich die Schönheit gesucht,
In Einsamkeiten und Wüsten.
Ich hab über Wolken mein Traumreich gesehn,
habe die Erde vergessen.
Ich habe das Heute verflucht
mit seinen grellen Tönen und Lüsten.
Trüb waren die Augen von der Sucht.
nach anderen Zeiten, als wüßten
unsre Tage nichts von der Schönheit.
Da hat dein Leben, du herrliche Stadt,
deines weichen Nebels Wehn,
dein starkes Lärmen, deine glatte Stille
mein Schauen an sich gerissen.
Da tauschte ich Leben
Für furchtsames Träumen.
Holla, das häßlichste Ding ist schön,
Wenn er nur rollendes Leben hat.
Sind die Dinge, die heute wir wissen,
Darum nicht schön?
Lebt ihr nur Träume von fremden Küsten? —
Tag, den ich lebe, dir klingt mein Grüßen,
dir und der Schönheit, die du mir zeigst.
Magst du mit all deiner Technik dich rüsten
und hinjagen in toller Flucht,
oder wenn du voll Schönheit schweigst,
stets lieg ich staunend, anbetend dir zu Füßen.
Gib dich mir, du, den ich lange suchte². —
Я в дальних странах искал красоту,
в пустыне, вдали от людей.
В заоблачных высях лелеял мечту,
Землей пренебрег и ей
Проклятья лишь слал и хотел забыть
и похоть ее и гам.

¹ Lämmert E. Das expressionistische Verkündigungsdrama // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen, 1970. S. 149.

² Mürr G. Hamburg // Der Sturm. 2. Jg. 1912. № 95—97. S. 758, 766, 773, 808, 814.

Не видел, не ведал ее красоты,
к другим обращался мирам.
Но жизнь твоя, великолепный град,
Изгнала мечтанья пустые...

Новым, внезапно открывшимся «царством грез» и пространством сатисфакции явился «великолепный город», и лирический герой в изумлении и благоговении склонился к его ногам. Последняя строка — мольба отдать себя — и есть обычная и логическая развязка в поэтапном освоении, понимании и, наконец, присвоении чуждого. Что привлекло «заоблачного странника» в этом, как он сам выражается, «безобразном предмете»?

Verzaubert bin ich im Bann des trübklaren Lichts...
Oh, dieser seltsame Glanz,
Die lichten Farbenstreifen,
ganz still und glatt an einander gereiht.
In allen der seltsame Schein.
Alle vereint durch die leichte Nebelschicht.

Он очарован, пленен его странным блеском, одновременно мрачным и ясным. Каждая по отдельности деталь, каждая отдельная цветная полоска его кажется диковинной, чуждой, окруженной загадочным нимбом, но объединенные общей легкой дымкой города эти штрихи и детали становятся частью целого. Освоение и присвоение поначалу совершенно чуждого явления, его «впускание в себя» — «Zueignung» — происходит словно по программе Новалиса:

Wenn ich mit diesem Glauben hier umher gehe, so tritt mir alles in ein höher Bild, in eine neue Ordnung mir zusammen, und alle sind nach einer Gegend hin gerichtet. Mir wird dann jedes so bekannt, so lieb; und was mir seltsam noch erschien und fremd, wird nun auf einmal wie ein Hausgerät. Gerade diese Fremdheit ist mir fremd, und darum hat mich diese Sammlung zugleich entfernt und angezogen»¹.

Внезапно разрозненные и далекие, абсолютно чуждые друг другу и человеку явления, картины, детали начинают объединяться и родниться в каком-то более высоком порядке и оказываются частью целого. Оно открывается человеку постепенно, неспешно. То, что виделось далеким, непонятным и чуждым, вдруг проявляется с иной стороны и начинает казаться знакомым и простым, «как домашняя утварь».

Лирический герой в процессе такого присвоения перебирает все зрительные и акустические впечатления, рассматривает, наслаждается игрой

¹ Novalis. Der Lehrling // Novalis. Schriften. Das dichterische Werk. 3. Aufl. Stuttgart, 1977. Bd 1. S. 82.

света и цвета.

Klingen und Lärm, Schaffen und Werden,
Wandern und Wechseln,
Leben, zitternd vor Kraft,
voll jubelnder Wonne und grauem Graus,
Leben, Leben breitet sich über der weiten
Fläche aus.

Поэт так интенсивно сталкивает зрительные, обонятельные, акустические и сенсорные образы, словно непременно хочет следовать принципу Ницше о «чувственном качестве даже абстрактной правды» и его необычайно поэтичному совету «Denken soll kräftig duften, wie ein Kornfeld am Sommerabend» — «Мышление должно остро пахнуть, как пшеничное поле летним вечером»¹. Он будто реализует программное требование Маринетти ввести в литературу три обязательных элемента: шум, вес, запах, которые динамизируют язык и манифестируют способность предметов к полету и парению.

Soviel Menschen sich in dem Zauber baden,
Soviel Welten hält er umschlossen.
Alle Freuden und Leiden sind da.
Warten aufs Glück und Genießen.

Обычный на пути отчуждения к очуждению разворот от локальных параметров чужести к ее экзистенциальному пониманию и наделению всех предметов и явлений, населяющих город, чертами странного, диковинного соответствует антропологическому восприятию всего экзотического в легком флере — тумане — ореоле положительного и притягательного. Поэтому не случайна насыщенность стихотворения «туманной лексикой» («weichen Nebels Wehn», «leichte Nebelschicht», «trübklares Licht», «seltsamer Glanz», «seltsamer Schein»). От контрастных оптических и акустических впечатлений осуществляется также разворот в сферу контрастных эмоций и чувств: — «jubelnde Wonne und grauer Graus» — «ликующее блаженство, наслаждение, упоение и серый ужас».

Этот контраст можно проследить на десятках стихотворений. Г. Энгельке в «Тоске по большому городу» мечтает поскорее воссоединиться именно с теми проявлениями городской жизни — дымом, грохотом трамваев и поездов, сутолокой вокзалов и лабиринтом каменных громад, которые вторглись в «жизнь нервов»:

O Qualmstadt, Häuserheimat!...
O meine Weltstadt, du:

¹ Nietzsche F. Werke: In 3 Bd. / Hrsg. Schlechta K. München, 1966. Bd 2. S. 634.

Wann donnert wieder über heiße Schienen
mein Eisenzug mit Pfiff und Sturm
Zu deinem Bahnhof, Häuserblockgewirre, Turm?
Wann deinem Qualm- und Kraftherz zu?¹

В другом стихотворении с симптоматичным названием «Возвращение на родину» он же приравнивает возвращение в город из сельской тишины, как и в стихотворении Г. Мюрра, к выходу из одиночества в некое идеализированное пространство человеческого содружества:

Du kamst aus Einsamkeit — Hier ist Gemeinsamkeit!
Hier rast die Stundenzzeit
Durch aller Menschen Werk-Verbundenheit.
Tritt ein!²

Я. ван Годдис сталкивает, казалось бы, несовместимое: как прекрасен этот гордый алчный город в его отчаянной нужде и пренебрежительном избытке! Как притягательна «искаженная краса тяжелых улиц»:

Wie schön ist diese stolze Stadt der Gierde!
Ihr Elend und geschmähter Überfluß
Und schwerer Straßen sehr verzerrte Zierde³.

Г. Казак в изображении города пользуется атрибутами хищного ядовитого животного, которое давит, жалит, рвет на части, лишает языка всякого странника:

Krallen der Städte
packen den Wanderer.
Engende Häuser
pressen sein Hirn.
Giftige Worte
Lähmen die Zunge.
Grinsende Masken
töten die Scham.
Über selbes
nimmt ihm das Letzte —
Trostlose Leere
füllt seine Qual⁴.

На контрасте таких чувств выполнены несколько специальных антологий экспрессионистской городской лирики⁵, в которой поэт домогается

¹ *Engelke G. Grossstadtsehnsucht // G. E. Das Gesamtwerk. Rhythmus des neuen Europa. München, 1960. S. 144.*

² *Engelke G. Heimkehr // Ibid. S. 146.*

³ *Hoddis J. van. Stadt // Lyrik des Expressionismus / Hrsg. Vietta S. Tübingen, 1985. S. 44.*

⁴ *Kasack H. Der Wanderer // H. K. Der Mensch. Verse. München, 1918. S. 64.*

⁵ *Expressionismus. Lyrik. Berlin, Weimar, 1969. Lyrik des Expressionismus / Hrsg. Vietta S. Tübingen, 1985; Gedichte des Expressionismus / Hrsg. Bode D. Stuttgart, 1994. См. разделы IX, X библиографии.*

«каменной руки и асфальтового сердца города»¹. Грамматический женский род немецкого *die Stadt* — «город» позволяет эротизировать эти отношения и проигрывать «городские сценарии» со всеми сложностями и противоречиями отношений между мужчиной и женщиной.

Такая амбивалентность эксплицитно выражена не только всей тканью и развитием стихотворения, но и очень компактным лексико-грамматическим средством, которое мы считаем главной фигурой — перевертышем экспрессионистской двойной оптики — частицей «und doch», «und dennoch» с уступительным значением «и все же». Самой знаменитой поэтической строфой, в которой эта фигура заявляет о себе в полный голос, несомненно, является строфа из стихотворения Й. Р. Бехера «De profundis» из его первого лирического сборника 1914 года «Падение и триумф»: «*Und doch* —: singe mein trunkenes Loblied auf euch großen, ihr rauschenden Städte» — «И все же —: хмельную песнь хвалебную пою вам, города, большие, шумные»:

Niederströmt die Masse. Die Ketten

Klirren. Der irdische Dämon Hölle und Feuer schürt...

Und doch —: singe mein trunkenstes Loblied auf euch ihr großen, ihr rauschenden Städte!

Von euch verdorben. In euch verwirrt. Von euch verführt.

Doch sterbend vom Schein himmlischen Lichtes berührt...²

Эта фигура в частотном отношении столь же релевантна, как и лексический указатель чужести *fremd*. В ней сконцентрировалась вся гамма противоборствующих чувств и эмоций экспрессиониста. Но она же свидетельствует и о слабой надежде, о «не-совсем-отчаянии», которых нет в главной фигуре нигилизма Ницше «*trotzdem*» — вопреки.

Die Stadt ist groß. Ich kenne mich in ihren
gleichen Straßen nicht mehr aus,

Die Stadt trägt Licht an Licht.
Das Rot lockt so verführerisch
vor jedem Freudenhaus.

Die Stadt braust wildes Leben;
doch ich möchte einsam sterben³.

¹ Goll Y. Ode an Berlin // Berlin, mit deinen frechen Feuern. 100 Berlin-Gedichte. Stuttgart, 1997. S. 18.

² Becher J. R. Ausgewählte Gedichte 1911 — 1918 // Gesammelte Werke. Berlin; Weimar, 1966. Bd 1. S. 80.

³ Schnack A. Müdigkeit // Die Flöte. Monatschrift für Dichtung. 2. Jg. 1919—1920. S. 109.

Fremd brachen auf wir . *Doch* die Schienen stöhnten,
Die Städte klirrten,..

Und wir sind *doch* ein jeder in der klaren
Und eigene Bahn um eine ferne Mitte.
Und bleiben fremd, wie sehr auch jeder litte¹.

Fremde war und nirgends Kunde,
Doch im Innern wuchs das Schwelln,
Sich auf nachtbedeckter Runde
Einem Bruder zu geselln,
Dessen Herz die Winterweite
Nun wie Wand nur von uns trennt,
Hinter der der Eingeweihte
Baum voll Lichterschein entbrennt².

Эта фигура, сформировавшись в городской лирике берлинского экспрессионизма, представлена во всей лирической продукции экспрессионистского поколения до его физического исчезновения с литературной арены Германии. Однако она никогда не привлекала к себе должного внимания, хотя многие из признанных парадигматическими для этой лирики стихи структурированы именно за счет диалектики и нарративности этой фигуры-разворота. Ее мировоззренческая глубина и семантический объем будет уточняться в дальнейшем в каждом из рассматриваемых профилей чужести.

Экспрессионистское странствие. Экзотизм и эскапизм

Wir sind nach Inseln toll in fremden
Welten. —

Сошли с ума по островам в чужих
пространствах.

Э. В. Лотц³

Das ferne Segel ist mein Ich. —

И мое *Я* — далекий парус.

К. Хейнике⁴

Экзотизм и экзотическое как тенденция бегства из мира, освобождения от господства трезвого интеллекта и торжество Жизни в ее понимании Ницше составляет значительную часть философского и тематического фундамента в лирике экспрессионизма. С такой точки зрения этот про-

¹ Schilling H. Fahrt in die Freundschaft // Menschen. 3. Jg. 1920. № 97—98. S. 162.

² Blass E. Der offene Strom. Heidelberg, 1921. S. 10.

³ Lotz E. W. Wolkenüberflagt // Der jüngste Tag, 36. Leipzig, 1917. S. 48.

⁴ Heynicke K. // H. K. Gottes Geige. Gedichte. München, 1918. S. 39.

филь чужести не раз рассматривался немецким литературоведением как один из ведущих в формировании стилистических и мотивных структур экспрессионистской лирики¹. Столь любимые этим поколением Момберт и Арно Хольц за десятилетие до официального начала литературного движения культивировали представления, что только где-то в дальних чужих странах можно по-настоящему испытать, что есть жизнь: «Aus fernem Süd / taucht blühend eine Insel / Die Insel der Vergessenheit»². Огромной притягательной силой для них обладали первозданность и неиспорченность народов южных морей, в особенности культ жизни азиатов. На рубеже веков эти далекие от мира южные острова обещали рай, выздоровление от культурной усталости и окостенения. В таком «классическом» варианте экзотизм мощно заявляет о себе в первых же публикациях экспрессионистской лирики:

Nichts gleicht der tiefen Süßigkeiten jener Länder,
Die noch kein Mensch betreten hat.
Ich sehe sie schimmern, ferne, Blatt für Blatt,
Jeden Baum, jede Staude; alle die Wiesenbänder.

Es sind Inseln der Südsee, verschwiegen und licht,
Die ihre reinen Küsten
Wie Hüften ins Wasser senken und mit den wogenden grünen Brüsten
Ihrer Wälder die Winde in Bewegung setzen .

Manche sind Atolle, den ganzen Tag in Meerendunst und Duft,
Kahl, selbst von Tieren leer, von jedem Jammern.
Hier liegen in korallen Kammern
Die letzten Knäuel eingeatmeter Luft.

Auf anderen gibt es Leben. Gürteltiere schleichen,
Der Dioge heult; der Affe brüllt. War's nicht
ein Känguruh, das da schrie?

Und alles ist Vernunftlosigkeit,
Planlosigkeit, unendliche Melodie...
Und nie,
Niemals werde ich diese Insel erreichen³.

¹ Среди наиболее значительных работ следует отметить книгу Г. Мартенса «Витализм и экспрессионизм», которая уже более четверти века считается одним из лучших общих исследований экспрессионизма: *Martens G Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1971.

² Holz A. Phantastus. Berlin, 1898. S. 27.

³ Brod M. Die menschenleeren Inseln // Die Aktion. Jg. 3. 1913. № 27. Sp. 650.

Экзотический мир выступает как сенсуалистски привлекательный: интенсивность диких и сладких запахов, причудливость диких ландшафтов, магические редкостные цвета и формы тропических цветов и деревьев, перенасыщенность душного влажного воздуха крайне обостряют все чувства. Переплетение экзотических и эротических мотивов (*Küsten wie Hüften, wogende grüne Brüste ihrer Wälder*) воплощают извечные зов и тягу полов; различные сорта растений и деревьев: пальмы, орхидеи, олеандры, клубнелуковичные, огненные лилии, кактусы и оливковые деревья — символизируют этот ирреальный сценарий, первозданность страсти и невозможность противостоять ее искусу¹. Экспрессионист «болен» экзотическим югом, где юг выступает в качестве генеральной метафоры утопической идеализированной дали², и вновь приводит в движение и реанимирует «извечную немецкую страсть к югу как пространству внутреннего избавления»³. Несколько важнейших причин неизбежной внутренней потребности такого странствия и их экзотически-эротический сплав — «неутоленные желания», «женщина-пантера», опасно нежная и полная дикой страсти. Все неизведанное и потому не имеющее пока имени — фиксирует одно из часто цитируемых стихотворений Э. В. Лотца: «Больны мы югом, далями и ветром, ... лесами и пустынями, насыщенными солнцем, и белыми морями. / Больны мы женщиной, ее душой и телом...»:

Wir sind nach Süden krank, nach Fernen, Wind,
Nach Wäldern, fremd von ungekühlten Lüsten,
Und Wüstengürteln, die voll Sommer sind,
Nach weißen Meeren, brodelnd an besonnten Küsten.

Wir sind nach Frauen krank, nach Fleisch und Poren,
Es müßten Pantherinnen sein, gefährlich zart,
In einem wild gekochten Fieberland geboren.
Wir sind verkehrt nach Reizen unbekannter Art.

¹ Экспрессионистская лирика легко перемещается в пространстве между Средиземноморьем и Аляской, Индией и Северным полюсом, Панамским каналом и Восточной Африкой, территорией обитания инков и островами Палау, на фоне египетских и арабских пустынь и азиатских гор. Поэзия Ласкер-Шюлер, Бенна, Голля, Лерке, Дойблера, Штадлера, Клубунда, Урцидила, Казака и др. густо насыщена непреодолимым любопытством к экзотике и потребностью в этой неизведанной дали — *Ferndrang, Fernweh*.

² Антагонизм «север — юг» воплощает и одну из важнейших антиномий Ницше «рассудок — жизнь», позаимствованную экспрессионистским лириком. Юг становится своеобразным шифром витализма и возможностью проецирования своего нереализованного *Я* в экзотические кулисы идеализированной дали. Эта метафора тщательно исследована, в частности, у Г. Бенна: *Heimann B. Der Süden in der Dichtung Gottfried Benns*. Freiburg, 1962.

³ *Martini F. Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*. 2. Aufl. Stuttgart, 1956. S. 492.

Wir sind nach Dingen krank, die wir nicht kennen.
Wir sind sehr jung. Und fiebern noch nach Welt.
Wir leuchten leise. — Doch wir können brennen.
Wir suchen immer Wind, der uns zu Flammen schwellt¹.

Следует отметить универсальность и частотность художественной фиксации этой пространственной координаты экзотизма во всех имевшихся разветвлениях экспрессионистской лирики. Он в равной мере характерен для представителей активистского, мессианского крыла этого движения и экспрессионистов, совершенно далеких от всяческой политики и идеологии, так как в нем в наиболее концентрированном виде выплеснулся утопизм всего движения в целом. Достаточно обратиться к поэзии Рубинера или Оттена, которых без устали упрекали в слабости их рифмованных политических интенций, чтобы убедиться в правомерности такого утверждения. В стихотворении К. Оттена «Странствие» прослеживаются те же побудительные причины странствия, те же атрибуты южной экзотики, и та же потребность познания-присвоения чуждого — «мой берег, и мой остров, и город мой и женщина», и то же понимание, что все это вновь будет покинуто ради следующего пути:

Plötzlich weht mich der Wind an, fremd und gelassen,
Der Wind der weiten Meere blau,
Der Italias Küsten sanft umwandelt
Und Ioniens Inseln kühl umstreicht,
Mich der ich gefesselt schreite durch das Volk der Gassen.

Weiß in den Süden glänzen die Chausseen,
Die Ferne spiegelt Kuppeln und Moscheen,
Jetzt prunken roter Kelche satt die stachlichten Kakteen
Der Feigenbaum streckt seine zarten Hände
Zur Frucht des Maulbeerbaumes
Und die Olivenhaine zittern Silber
Auf das hügelige Gelände,
Das der samtenen Gebirge Mauer hoch begrenzt.

Und die Ufer und Insel sind mein und die Küsten,
Die erfroren und nackt sich mit Felsen brüsten.
Und die Städte sind mein, die weiß und blau
Wie Schmetterlinge am Berge flattern, und die Frau

¹ Lotz. E. W. Hart stossen sich die Wände in den Strassen // E. W. L. Gedichte. Prosa. Briefe. Frühe Texte der Moderne. München, 1994. S. 63.

Ist mein die im Morgen steht, um zu baden,
Mein ist das Schloß dessen Türme kantig in den Himmel laden.

O Gott, warum weht mich der Wind an,
Der ich noch schreite durch das Netz der Gassen.
Er weiß ich werde alles bald verlassen
Und wandern weit mit einem fremden Mann¹.

Точно так же эта необходимость странствия выглядела и в самом начале экспрессионистского пути, когда самым важным было вырваться из душной тесноты родительского дома и провинциального окружения. Именно так — «Из тесноты» — называется лирический сборник Ф. В. Вагнера 1911 года, имя которого не упоминается в экспрессионизмоведении:

Ein Tag wird kommen, da unsere Seelen sich nicht mehr verstehen.
Dann werden unsere Wege wieder auseinandergehen.
Dann wirst du weiter wandern mit Schritten leicht und frei,
Als ob deiner Seele eine schwere Last genommen sei².

Как следует из ксенологического понимания экзотизма в его культурно-антропологической и социально-психологической координатах, наделение особыми позитивными характеристиками всего чуждого распространяется как на пространство, так и на время. Такой великой путешественницей в обоих измерениях была Э. Ласкер-Шюлер. Составителю и издателю антологии «Сумерки человечества» Курту Пинтусу, который включил в нее 12 стихотворений поэтессы, Э. Ласкер-Шюлер по его просьбе прислала следующую биографическую справку: «Я родилась в Фивах, хотя и была произведена на свет в Эльберсфельде на Рейне. До 11 лет я училась в школе, стала Робинзоном, 5 лет прожила на Востоке и с тех пор прозябаю».

Принц из Фив, ветхозаветный Иосиф, Тино из Багдада, внучка шейха, арабская поэтесса, черный лебедь — не только экзотические маски и наряды, которые она себе придумывала, но и жизни, которые она проживала в своей поэзии. В этом стремлении немецкая лирика имела свои классические и романтические традиции. Гейне, например, был очарован Востоком и испытывал потребность к маскам и карнавалу. «Я хочу стать японцем», — говорил он³. Эскапизм Ласкер-Шюлер был одновременно бегством в экзотический мир и собственную фантазию, которые позволили

¹ Otten K. Wanderschaft // Die neue Kunst. 1. Jg. 1913—1914. Bd 1. S. 286—288.

² Wagner F. W. Aus der Enge. Groß-Lichterfelde, 1911. S. S. 38.

³ Robertson R. Heines orientalische Masken // Begegnung mit dem «Fremden». München, 1991. S. 126.

ей радикально пренебречь всеми реальными связями с миром и оставаться для современников загадкой — иероглифом: *Ich bin der Hieroglyph, / Der unter der Schöpfung steht*¹. Поэтическое в ней было абсолютным, а все реальное становилось недействительным; она не привносила в поэзию свое Я, но творила его в стихах, и они становились кристаллизацией ее собственной придуманной жизни.

Легендой стали ее еврейские предки, дед — раввин, мать — испанская еврейка, еврейские традиции и обычаи, вождеденная Палестина — *Vorhimmel des Himmels*, ее друзья Голубой всадник (Франц Марк), Школьник (Франц Верфель), Кардинал, Далай-лама (Карл Краус), Эльберсфельд, превратившийся в чудесную детскую идиллию посреди технической цивилизации. Как далеко все это от ее действительной бездомной скитальческой жизни («*Ich streife heimatlos zusammen mit dem Wild*»²), одиночества и нужды («*Mein Herz blieb ganz für sich / Und fand auf Erden keinen Trost*»³). Как не ко времени кажется ее поэзия, сотканная только из чувства и воспевающая только любовь, когда мир вокруг рушится («*Darum dichten meine Lippen / Große Süßigkeiten, / Im Weizen unseres Morgens*»⁴).

В лирическом наследии Э. Ласкер-Шюлер несколько циклов стихотворений: «Стикс» (1902), «День седьмой» (1905), «Мои чудеса» (1911), «Еврейские Баллады» (1913), циклы, посвященные друзьям, матери, и «Голубой рояль». Последний крошечным тиражом вышел в эмиграции, в Палестине, в 1943 году, т. е. когда экспрессионизм как литературное течение официально давно был похоронен, но в творчестве поэтессы не был «другой лирикой», так как ее характерные черты сложились раз и навсегда к «Дню седьмому» и уже не претерпевали серьезных изменений, а ее неповторимый поэтический язык изначально формировался целостным и герметичным.

У Э. Ласкер-Шюлер бегство из мира и отчуждение от него порождают его сказочное остранение, в ее художественной картине мира остранены даже время и пространство. В этом аспекте поэзия Э. Ласкер-Шюлер по мироощущению близка к архаичному сознанию, в котором время и пространство существуют еще в некотором единстве и не противопоставлены друг другу. В такой архаичной модели мира время «может сгущаться и становиться формой пространства, пространство способно заражаться внутренне-интенсивными свойствами времени»⁵. Она, выражаясь метафорой Б. Пастернака, истинный «обитатель времени»: «*So fern hab' ich mir*

¹ *Lasker-Schüler E. Mein stilles Lied // Die Gedichte. Frankfurt / Main, 1996. S. 136.*

² *Ibid. S. 347.*

³ *Ibid. S. 317.*

⁴ *Ibid. S. 299.*

⁵ *Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994. С. 94.*

nie *die Ewigkeit gedacht*» — «*Так далеко я вечности себе не представляла*»¹. Вот уж кто действительно не является поселенцем какой-либо географической точки. Годы и столетия служат ей страной, местностью и пространством. Время и вечность понимаются ею как некие «сферы и области» бытия, а не просто как характеристики длительности: «*Ich weiß du hältst wie früher meine Hand / Verwunschen in der Ewigkeit der Ferne...*»². Пространственные метафоры времени и вечности, иными словами, пространственно-временной синкретизм — центральная характеристика ее личной художественной модели мира и область ее экзистенциального странствия.

Поэтесса органично ощущает себя, путешествуя во времени, но акцентирует свою бездомность и в нем: «*Ich streife heimatlos zusammen mit dem Wild / Durch bleiche Zeiten träumend...*»³. Она перемещается в нем, легко скользя, как по шару, вниз и вверх: *die Zeit rundauf, kugelab*⁴. Время зримо становится формой пространства: «*Und ich vergehe / Mit blühendem Herzeleid / Und verwehe im Weltraum, / In Zeit, / In Ewigkeit*»⁵, их соположение так замечательно естественно в ее стихах. При этом время и вечность разведены как земное и божественное, как два разных способа бытия, как мир видимый и невидимый: «*Aber mein Blick irrt über alles Sehen weit, / Floh himmelweit, ferner als die Ewigkeit*»⁶. Но даже и земное время измеряется совсем другими единицами и мыслится в других категориях: «*Tausend Wunschjahre lag ich vor deinen Knien*»⁷; «*Und unsere Liebe wandelt schon Kometenjahre, / Bevor du mich erkanntest und ich dich*»⁸; в нем есть отрезки, известные одной лишь ей: «*zwischen Nacht und Mitternacht*» — «между ночью и полночью»; а вечность постоянно вторгается во время: «*So tanz ich schon seit tausend Jahr, / Seit meiner ersten Ewigkeiten*»⁹. Всю лирику поэтессы пронизывает ее стремление эстетически обладать изображаемым миром и беспрестанно ускользающим временем.

Перемещаясь в пространстве одной лишь ей доступным способом — «вверх и вниз по сердцу и душе, туда и обратно по вечности и дали» — «*herzauf, seelenhin, / herzab*»; «*wandelhin - taumelher*»; «*fernab*»; «*Fremdfern vorüber meiner Welt*»¹⁰, она шаг за шагом осваивает и присваивает мир, деля его на «мой — его — наш — этот — другой — малый — великий: «*meine Welt*», «*seine Welt*», «*unsere Welt*», «*diese Welt*», «*andere Welt*»,

¹ *Lasker-Schüler E. Gedichte*. S. 328.

² *Ibid.* S. 342.

³ *Ibid.* S. 347.

⁴ *Ibid.* S. 112.

⁵ *Ibid.* S. 37.

⁶ *Ibid.* S. 40.

⁷ *Ibid.* S. 70.

⁸ *Ibid.* S. 324.

⁹ *Ibid.* S. 66.

¹⁰ *Ibid.* S. 131, 174, 392, 358.

«kleine Welt», «große Welt»¹. Ее личное пространство обитания, обозначенное словом «мир», в ее поэзии обретает бесчисленное количество значений и тонко градуированных их оттенков. «Мир» может быть враждебен: «Ich kenne die Welt nicht mehr»; «Die Welt ist taub / Die Welt ist blind»; «Die Welt erkaltete»; «Entseelt begegnen alle Welten sich»; «Eine Welt trostlosester Entblätterung»² или преисполнен любви: «Sah durch dein Blut / Die Welt überall brennen / Vor Liebe»³. Он может означать конкретное ограниченное пространство, которое можно покинуть: «O ich möchte aus der Welt! / Aber auch fern von ihr / Irr ich, ein Flackerlicht»⁴. «Мир» может символизировать единство, согласие, принадлежность друг к другу: «Wenn mein Glanz in deinem Auge spielt, / Sind wir eine Welt»⁵. Он может быть символом пустоты, безответности и равнодушия, ненужности и невостребованности: «Ich weine — / Meine Träne fallen in die Welt»⁶. «Мир» может стать Вселенной, безграничным Космосом: «Du bist alles was aus Gold ist / In der großen Welt» или уменьшиться до размеров души, стать синонимом внутреннего состояния и настроения: «Und meine Welt ist still»⁷. И словно подчеркивая многоликость *своего мира*, поэтесса сталкивает разные его значения в одном стихе: «Ich hab die Welt vor Welt vergessen»⁸. Таким образом, ее перемещения в мифически-сказочном остранинном мире приобретают диапазон странствия экзистенциального.

Новалис, на которого в значительной степени ориентировались практически все поэты этого поколения, сформулировал и философски обосновал именно такое представление о мире, в котором *Я* и *Мир* суть одно и то же; нет ничего внешнего и ничего внутреннего, а все предметы и вещи являются органами души; *Я* сконцентрировало в себе все дали и пропасти универсума, но только в любви раскрываются в полной мере все его чудеса; и чем глубже оно любит, тем глубже оно раскрывается:

«Es gibt kein Innen und Außen, alle Dinge sind Organe der Seele, Ich und Welt dasselbe. Das Ich enthält alle Abgrundferne des Universums, aber nur liebend kann es seine Wunder entfalten, und je tiefer es liebt, desto tiefer schließt es sich auf»⁹.

Таким отношением к миру модернистская поэзия Э. Ласкер-Шюлер наиболее ярко выражено восходит к немецкому романтизму, в ней живы мечта о дальнем и поиски новалисовского Голубого Цветка; неутомимое

¹ Ibid. S.182, 348, 315, 361, 351, 288, 348.

² Ibid. S. 196, 364, 347, 347, 348.

³ Ibid. S. 210.

⁴ Ibid. S. 222.

⁵ Ibid. S. 227.

⁶ Ibid. S. 204.

⁷ Ibid. S. 197, 311.

⁸ Ibid. S. 327.

⁹ Цит. по: *Muschg W. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, 1961. S. 128.*

странствование и тоска по дому; очарованность всем экзотическим и странным; религиозные поиски и глубокая вера, влечение к мистическому; ее причастность и включенность во всю Вселенную, и бытие внутри Космоса и божественной природы. В ней слышны также голоса символистов и импрессионистов, которых она чтит: А. Хольца, Р. Демеля, П. Хилле — неутомимых вагантов. Ее поэзия смешала расы и вероисповедания, она близка еврейским и восточным традициям, так как именно они казались ей истинными, исконными. Именно поэтому ее лирика открыла путь для поэзии мифически архаичной и очень современной одновременно, и именно с нее начинается тот метафорический язык, который выводит всю немецкую лирику в русло европейского развития и вливается в европейский модернизм. Из связки еврейского, христианского и немецкого существа расцвела такая лирика, перед которой оказались бессильны все прежние литературные масштабы и мерки.

Случаен ли факт, что обе культовые фигуры экспрессионистского десятилетия — Ницше и Рембо — были самыми неистовыми и странными странниками, каких только можно себе представить? В биографиях обоих, достаточно хорошо известных молодым литераторам, при всей их непохожести есть много общего и крайне привлекательного для юноши, находящегося в разладе со временем и с самим собой. И Ницше и Рембо вырвались из провинциальной безвестности и проломились в мировое пространство, завладев умами и душами целого поколения интеллектуалов. В феврале 1912 года «Штурм» напечатал одно из ранее не публиковавшихся писем шестнадцатилетнего Рембо, в котором он жалуется на бездомность: «Мой родной город — самый идиотский среди провинциальных городов. Я бездомен, болен, разъярен, глуп, оскорблен. Быть сосланным в своем отечестве!»¹ Дневник Г. Гейма, восхищавшегося Ницше и Рембо, свидетельствует о неотступном желании повторения такого спасительного бегства в чужой мир. В день своего 19-летия 31 октября 1906 года он записывает: «Уже 19 и еще ничего не сделал для своего бессмертия»². Бегство Рембо из Европы кажется Гейму спасительным средством от собственной болезни, которую он диагностирует как «отсутствие всякого желания» и «отчаяние» («Unlust», «Verzweiflung»). Он грезит о «великой революции, эллинской войне», хочет «пересечь Африку, сделать что-нибудь необычное, небудничное»³. Как Рембо в Адене, он мечтает поработать где-нибудь в дальних странах: «У меня гораздо больше таланта на то, чтобы жить где-нибудь далеко, на бескрайних просторах Азии, чем здесь»⁴. Рембо, посто-

¹ Rimbaud A. Charleville, den 25. August, 1870 // Der Sturm. 2. Jg. 1912. № 97. S. 772.

² Heym G. Dichtungen und Schriften: In 4 Bd. Bd 3: Tagebücher. Träume. Briefe. Hamburg und München, 1960. S. 73.

³ Ibid. S. 128.

⁴ Ibid. Bd. 4. S. 502.

янно в каких-то сомнительных сделках и предприятиях, торгующий рабами и оружием, одержимый и радикальный аутсайдер, задолго до того, как это понятие вообще вошло в сознание, становится для всего поколения образцом витальности во всех измерениях, доказательством факта, что будничная жизнь не позволит никогда реализовать свои мечты. Его «Пьяный корабль» вырывается из бессобытийной жизни в неизвестное будущее и становится не только самым значительным стихотворением французской литературы, но и сигнализирует для молодого и мятежного поколения Германии неединичность подобной судьбы, ее эпидемический характер. Все в Рембо для молодого лирика кажется привлекательным, но особенно — его почти мистическое бегство от собственной славы. В 17 лет он уже стал известным как поэт антипоэзии, однако поэзия для него означала лишь клапан для его необузданной витальности. В 19 лет он достиг той грани, за которой его поэзия, деформировавшая мир и *Я*, начала разрушать самое себя. Ему хватило характера умолкнуть, и этот жест стал проявлением самой его поэтической сущности. «Что прежде являлось свободой в поэзии, обратилось в свободу *от* поэзии»¹. Стихотворение А. Эренштейна «Рембо» фиксирует это почти благоговейное поклонение поэту — разрушителю языка, поэту — страннику, людоеду, исходившему и исколесившему весь мир без всякой определенной цели и не успокоившемуся ни в какой точке своего пути. В нем и высокая оценка миссии поэта, которую Рембо исполнил до конца, — он «как чаша для крови Христа», в которую стекается вся «гнилая боль мира»:

Der Herr schreit
Die Welt möcht' ich zerreißen,
sie Stück für Stück zerglüh'n
an meinem lebensheißen
und todesstarken Sinn.

Ich habe Land besessen,
Und Meer dazu, wie viel!
Ich habe Menschen gefressen,
und weiß kein Ziel.

Und neue Sehnen wachsen,
und neue Kraft ertost.
Vorwärts mit tausend Achsen,
eh' mir die Pest raubt West und Ost!

Abgesang

¹ Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Erweiterte Neuausgabe. Hamburg, 1968. S. 94.

Schwingt urschwarzer Roch dem Land entbogen,
stürmt die Erde Sonnendunkel,
ist er bald im Tod erzogen,
Sternziel, Gral im Weltforunkel¹.

Рембо до такой степени настраивался по свету, что уже в ранней молодости буквально износил свой крепкий поначалу организм, рассчитанный на десятилетия. Первый удар, который сразил его наповал и от которого он так окончательно и не оправился, был солнечным — биографический факт, потрясающий всех без исключения своей символичностью. Его ранняя смерть столь ужасна и мучительна — постепенно гниющий и отмирающий организм при полной ясности сознания, — что с ней не могут сравниться и самые мрачные шедевры экспрессионистской эстетики безобразного.

Немецкая поэзия прошлых двух веков уже имела подобных антигероев: Гельдерлина, Клейста, Бюхнера, которые значительно повлияли на лирику экспрессионизма. Однако только французская почва породила такого поэта-разбойника, чьи безудержные фантазии и неслыханное языковое экспериментирование не смогло уничтожить неизменно сопутствующее гениальности безумие; героя, которого когда-то придумали себе литераторы «Бури и натиска». Героя Поступка. Одновременно человека искусства и действия в их самых невероятных и космических единицах измерения. Особая сила воздействия Рембо как поэта и как личности заключалась именно в том, что он всей своей короткой биографией продемонстрировал юным литераторам, как потребность бегства из больной цивилизации неразрывно связана с чувством внутренней свободы.

Эта силовая линия, подтвержденная очень скоро после Рембо Ницше и Зиммелем, пронизывает всю лирику экспрессионизма в ее экзотическом и эскапистском профиле: «Ich bin der Wanderer, der ausgestoßen ist aus allen Sippen, ich bin der Freie, ich bin der Wilderer, der ewige Fremdling, der frei in der Luft schwebt wie die Sterne über der Wüste». — «Я — путник, отторгнутый из всех племен, свободен я, дикарь я и чужак извечный, парящий в воздухе, свободный, как созвездья над пустыней»². Эти строки из «Писем к Богу» А. Эренштейна замечательно точно и в очень концентрированной форме запечатлевают одно из основополагающих ощущений экспрессионистского путника: свободы и необходимости странствия. Совершенно в духе Г. Зиммеля и его Чужака поэт понимает чужестранный мир как свободу, которая в полной мере реализуется в метафоре добровольно-вынужденного стран-

¹ Ehrenstein A. Rimbaud // E. A. Wie bin ich vorgespannt den Kohlenwagen meiner Trauer. Gedichte. München, 1977. S. 11.

² Ehrenstein A. Briefe an Gott // E. A. Werke. Gedichte. Klauser Boer Verlag, o. O., 1997. S. 180.

ствия. Какова же цель такого странствия в экспрессионизме? Этот вопрос поэт не устает сам себе задавать: что не дает мне покоя? Что за глупая жадность сердце мое тревожит? Спать не дает? Мысли туманит? Почему не сидится мне на месте? Куда зовет меня бескрайняя даль? К чему я протягиваю руки? О странная тоска...

Etwas ist in mir,
Das mich nicht ruhen läßt...
So eine blöde Gier,
Die mein Herz preßt

Und schwere Träume gibt und dann
Am Morgen so dumpfen Sinn...
Daß ich nicht still sitzen kann
Und weiß doch nicht wohin...

Daß ich die Arme breite
Und weiß doch nicht nach was...
O die unendliche Weite —
Meine Augen sind Sehnsucht — naß¹.

Новалис в одном из своих философских фрагментов зафиксировал странную мысль: «Wo gehen sie hin? Immer nach Hause» — «Куда идете вы? Всегда — домой». Как это ни парадоксально, но весь экзотический и эскапистский потенциал экспрессионистской лирики, которым она заряжается в своих странствиях, в конечном итоге вкладывается в самый долгий и тяжкий путь — к себе, к Богу, к женщине, к дереву — домой. Но трагизм этого пути заключается в том, что дома, как выясняется, нет: «Heim kehre ich und finde nicht heim».

Аспекты отчуждения

В 1923 году В. Пшигоде, упоминавшийся в связи с публикацией 1919 года «Книга мертвецов», в уважаемом Потсдамском издательстве Gustav Kierpenheuer продолжает печатать лирику позднего экспрессионизма, в которой его художественная модель и трагический нерв, сложившиеся в довоенный период, не претерпевают сколько-нибудь существенного изменения, как это обычно утверждается в связи с периодизацией данного литературного направления. Напротив, сформировавшееся в самой ранней стадии становления экспрессионистской лирики доминирующее мироощущение как чужести везде и всему, в пору зрелости из хаотичного и катарсисного отшлифовывается в устойчивые мыслительные категории и

¹ Wagner F. W. Der Weg der Einsamen. München, 1912. S. 21.

довольно четко структурированные и сформулированные чувства. Примером тому, в частности, может служить опубликованное в этом поэтическом сборнике стихотворение Э. Кеппена «Изгнанные». Оно словно иллюстрирует утверждение В. Роте, что быть чужим, означает «везде и во всем находится *извне*, быть проклятым всеми и отовсюду изгнанным»¹:

Kurve vergebender Milde verbog,
Gott ist Fluch geworden.
Bahn versöhnender Liebe betrog,
Gute Geister morden.
Monde runden sich zum Gericht,
Jahrlauf will gerinnen,
Sternenwunder verwirrt das Gesicht,
dem wir zu blinden beginnen.

Tief im Verenden verebbt Horizont,
Bruderschaft ist verraten.
Blutig ist uns die Spur besonnt,
Bluttale zu durchwatzen.

Arche des Tages versank zu Meer.
Suchen verfällt am Ufer.
Alle Zelte des Glaubens leer —
Trostlos taumelt der Rufer.

Endloser Flucht verschwimmt der Begriff —
Die Gedanken zerscherben —
Fallende trifft uns das treibende Riff —
Kniend bestürzt uns das Sterben² —

«Милость прощенья согнулась в дугу, / Бог обратился в проклятье, / Пленник любви обманулся, / Нет примирения больше в любви. Добрые духи — злодеи. / Даже Луна обратилась судом, / Годы свернулись, как молоко. / Звездное небо не манит к себе, / Путаёт и ослепляет. / Нет больше радости впереди. / Братство предательством стало. / Солнце струит окровавленный блеск / В крови долинах шагаем. / Тонет в пучине света ковчег. / Поиск пути бесполезен. / Веры палаты разорены. / Зов утешенья напрасен. / И понимание сбежало от нас. / Мысли расколоты напрочь. / Даже в паденье нас рок не щадит, / Смерть дарит нам на коленях».

¹ Rothe W. Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt / Main, 1977. S. 357, 358.

² E. Köppen Verstoßen // Die Dichtung. 2. Folge. Buch 2 / Hrsg. Przygode W. Potsdam, 1923. S. 48.

Стихотворение определяет и поэтически формулирует основные линии экспрессионистского отчуждения. Вся сфера метафизики вышла из-под контроля и превратилась в необитаемую зону: ни Бог, ни любовь, ни доброта, ни всепрощающая милость и примирение не устояли под натиском всеобщего глобального предательства и обмана. Сама природа в ее самой доверительной форме «лунной романтики» и «звездного притяжения» вдруг обернулась пугающей и дезориентирующей своей противоположностью и обратила к человеку вместо романтического притягательного лика уродливую и пугающую гримасу. Человеческие отношения из кровных переродились в кровавые, братство вдруг предстало предательством. Религия, вера, всякая деятельная любовь, поиск добра и милосердия оказались в пустоте и не сулят более никакого утешения. Отказали рассудок и понимание, всякая мысль, всякое понятие утратили свои очертания, забыли свои имена, перестали *быть*. Судьба не желает более быть благосклонной, а является лишь в обличье злого рока — и душит, ломает, добывает лежачего, настигает и без того падающего. И смерть сама одарит приходом лишь коленопреклоненного.

В этом стихотворении проговорен на высокой и трагической ноте весь спектр отчуждения именно по тем направлениям, которые мы отслежим у экспрессионистского лирика с 1910 года: Я — Бог, Я — человек, Я — природа, Я — Я.

Человек и мир

Die Menschen sind sehr dunkel in Ich
und Du zerklüftet.
Die Fremdheit umschnürt sie geduckt
mit zerquälendem Zahn!
Все человечество так странно на Я и
Ты рассечено...

А. Абуш¹

Поэтические строки, сделавшие Ф. Верффеля мгновенно знаменитым, сконцентрировали в себе трагическую проблематику этой лирики:

Selbst der Schlag des Herzens ist geliehen!
Fremde sind wir auf der Erde Alle,
Und es stirbt, womit wir uns verbinden².

В переводе Б. Пастернака они звучат следующим образом:

Даже сердца судороги — ссуды!

¹ Abusch A. Psalm vom Sein // Der Anbruch. 4. Jg. 1921. № 2. S. 80.

² Werfel F. Fremde sind wir auf der Erde alle // W. F. Das lyrische Werk. S 170.

На земле ведь чужеземцы все мы,
Смертно все, что прикрепляет к миру¹.

Декларирование чужести «всего всему» — пароль и знамя эпохи:

Meine Seele ist so fremd
allem, was als Welt sich preist,
allem, was das Leben heißt². —

Как душа моя чужда всем,
Кто жизнь поет и славит,
и всему, что миром правит.

Весь экзистенциальный вокабуляр человека эпохи модернизма сосредоточен в комплексе проблематики его глобального отчуждения: одиночество, бездомность, потеря ориентации, страх. В стихотворении А. Эренштейна чувство одиночества продекларировано как всепронизывающее и свойственное не только человеку в его боли и в его наслаждении, но и природе, и неживой материи:

Allein
Auf den Dunkel strahlenden Erde
Sehn ich mich nur noch: zu wandern.
Frei von Menschen,
Ohne Heim, unbehaust.
Denn allein ist der Schmerz
Und allein ist die Lust
Und allein ist der Tod
Und allein ist das Meer...³.

Ничего не осталось ему на этой земле, «излучающей темень», кроме «тоски по странствию». Так и бредет, «от людей свободен, / без родины, в не-обжитости». Ощущение сиротства и вдовства столь безмерно, что притупляет даже любопытство к обычно привлекательным для путника неизведанным далям:

Ich habe viel Unglück genossen,
Einsamer treibt schon mein Schiff.

¹ Цит. по: «Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX—XX веков в русских переводах». М., 1988. С. 367.

² *Mühsam E.* Gedichte. Berlin, 1983. S. 12.

³ *Ehrenstein A.* Über dem roten Tollmond // *E. A. Werke.* O. O., Bd 1: Gedichte. 1997. S. 240.

Mir stirbt selbst der Entfernte...¹.

В поэтическом воплощении такого ощущения потерянности в мире и во времени А. Эренштейна принадлежат несколько поэтических строк, входящих в золотую сокровищницу экспрессионизма, на которые обратил внимание еще К. Пинтус в «Сумерках человечества»:

So schneit auf mich die tote Zeit².

Поэт сформулировал модную в поколении позицию «усталого нигилиста» — уставшего как от жизни, так и от смерти:

Ich bin des Lebens und des Todes müde³.

Он же поэтически закрепил в сознании тщету странствия и возвращения — «домой вернувшись, мы дома не находим»: «Heim kehr ich und finde nicht heim»⁴. Подведенный им итог безрадостен: всякий странник на этом пути не просто чужак всем — он еще и никому неинтересен: «никто не питает ко мне любви и ненависти не питает...». Он растерян от этой новой беды — даже в странствии нет облегчения: «Kein neues Land schenkt mir der Wind». Чуждая воля — демон — лишила его всякой надежды даже на самое призрачное, «сумеречное сладкое счастье» и поставила вне жизни, вне судьбы. «Никто не питает ко мне любви...»:

Niemand liebt mich,
Niemand haßt mich.
Zu Häupten euch,
Zu Füßen mir
Rollen blinkend Sonne und Mond.
Ich bin die tote Macht,
Euch aber gebiert der Tag die gute Nacht.
Selbst den Schatten umscheint euch die Sonne!
Kein neues Land schenkt mir der Wind.
Ich seh nur von fern
Der Andern Abendstern:
Das Wangenwunder weiß und rot,
Der Männer Blindekuhspiel.
Außer jedes süße Geschick
Stellt mich ein Dämon,

¹ *Ehrenstein A. Verwaist // Ibid. S. 123.*

² *Ibid. S. 120.*

³ *Ibid. S. 52.*

⁴ *Ibid. S. 52.*

Mir dämmert kein Glück,
Niemand liebt mich¹.

Такая линия развития ощущения чужести на земле традиционно относится к разряду ведущих характеристик экспрессионистской лирики и вообще основных представлений о ней. Как правило, культивирование этого состояния приводит поэта и лирическое Я к чувству полного одиночества или формированию экспрессионистской мифологемы *одинокого странника* (einsamer Sreiter, Alleingeher):

Wir waren uns fremd².
Niemand ist in dieser Welt
einem Einsamen Gefährte³.

Ich bin der Alleingeher⁴.

При этом весь окружающий путника живой и неживой мир кажется ему одинаково чуждым, как это сформулировал А. Лихтенштейн в небольшом прозаическом фрагменте: «Ich fühle mich fremd bei allen Dingen. Sie drängen auf mich ein, als kennten sie mich nicht: die Straße und die Menschen und die Türen in den Häusern und die tausend Bewegungen. Wo ich hinschaue, werde ich verwirrt» — «Я чувствую себя чужим среди всех вещей. Они громоздятся на меня, толкают, теснят, словно и не знают меня вовсе: и улицы, и люди, и башни домов, и всякое движение. К чему бы я ни обратил взор свой, все стремится сбить меня с толку»⁵.

«Одинокый путник» Ф. В. Вагнера испытывает абсолютно аналогичный страх перед непонятностью и непроницаемостью всякой вещи и боль от столкновения с нею, дословно совпадая в формулировании такого ощущения с А. Лихтенштейном:

In mir ist Angst vor den Dingen.
Sie überwältigen mich.
So will mir nichts gelingen,
Alles verwirrt mich.

Mir ist als müßt ich sinken
Tief wie in ein Meer.
keine grünen Inseln winken

¹ Ehrenstein A. Der Fremde // E. A. Gedichte und Prosa. Neuwied am Rhein; Berlin, 1961. S. 91.

² Rubiner L. Das himmlische Licht. Gedichte. Leipzig, 1916. S. 11.

³ Hermann-Neiße M. Frankfurt / Main, 1986. Bd 2: Um uns die Fremde. S. 300.

⁴ Ehrenstein A. Briefe an Gott // E. A. Werke. O. O., 1997. Bd 4/I: Gedichte. S. 185.

⁵ Lichtenstein A. Dichtungen. Zürich, 1989. S. 156.

Mich zu sich her¹.

На мгновение посетившее было душу чувство просветления и «желание петь... / так светло и свободно / и так далеко» тут же нивелируется, отрезвляется, и душа возвращается в свое обычное «гнетущее и темное состояние»:

Meine Seele ist schwach, sie stößt sich
An allen Dingen,
Und manchmal stöhnt sie dumpf auf,
Dann möchte ich singen...

So frei, so hell, so weit... und kann nicht...
Etwas liegt auf ihr... schwer,
Und drückt und drückt und immer
Dunkler wird es um sie her².

Такой ход — шаг к сближению, попытка понять, вникнуть, проникнуть, объять, затем столкновение с препятствием, «чуждой волей» и откат, отход, отдаление, «сдача без боя» — обычное направление «движения к сути вещей» и разворот от нее:

Die Seele möchte alles umfassen,
Doch Dinge und Bilder sind zu viel³.

Самые радикальные строки, декларирующие глобальное отчуждение, рано или поздно «смягчаются» фигурой «и все же». И Ф. Верфель, прочитавший перед берлинской публикой «...на земле ведь чужеземцы все мы», в этой чужести все-таки уверен недостаточно, все-таки сомневается и на всякий случай не сжигает все мосты, восклицая:

Wie sind wir alle Fremde doch!⁴ —
Как чужды мы друг другу все же!

От какой точки отсчета отстраивается он этим «все же»? На что рассчитывает или надеется? За какие опоры пытается он ухватиться, «хватаясь за пустоту»?

«Путник» К. Бока полагает, что «далеко-далеко — где-нибудь — в кроне дерева тихо качает себя одинокая мелодия флейты Бога», и путь надо держать именно туда:

¹ Wagner F. W. Der Weg der Einsamen. München, 1912. S. 23.

² Ibid. S. 24.

³ Ibid. S. 34.

⁴ Werfel F. Veni creator spiritus // W. F. Das lyrische Werk. S. 153.

Weit — weit — irgendwo —
wiegt sich im Wipfeln
einsames Flötenlied des Gottes¹.

Deine Heimat — wo?
Du — bist mein eigen?
Wo wohnt Gott
außer uns?²

Как к Богу, так и к человеку взывает эта душа о любви и милости,
разрываясь между любовью и ненавистью:

Ich gehe in den Tagen
Wie ein Dieb.
Und niemand hört
Mein Herz zu sich klagen.

Habt, bitte, Erbarmen.
Habt mich lieb.
Ich hasse euch.
Ich will euch umarmen³.

В полном разладе с самим собой, вдруг чудится человеку, что все же роднее самого себя и нет никого:

Zerrissen ist das Tiefste, das wir sind,
Und dennoch nur mit seinem Selbst vereint⁴.

И мир вещный внезапно приблизится и станет родным:

So nah. So ferne. Allen Dingen fremd. Und allen
zutiefst verwandt⁵.

Но все это видимое родство тут же оборачивается самообманом:

Solch Leid hat keine Tränen... wie ein Kind,

¹ Bock K. Wanderer // Strophen um Eros. Dichtung der Jüngsten. Dresden, 1919. Bd 9. S. 40.

² Bock K. Frühgruß // Ibid. S. 15.

³ Lichtenstein A. Gebet an Menschen // A. L. Dichtungen. Zürich, 1989. S. 95.

⁴ Drey A. Vernunft // A. D. Der unendliche Mensch. Gedichte. Der Jüngste Tag. Leipzig, 1919. № 68—69. S. 43.

⁵ Rheiner W. Der Dichter in der Welt // W. R. Ich bin ein Mensch... S. 45.

Das am Ersticken ist, bevor es weint.
Das Niedrigste ist nichts, das Große ist zu groß,
Die Weisheit sagt: Hoffnung ist hoffnungslos¹. —

«В такой беде нет избавленья слез... как у ребенка, / что задыхается рыданием, прежде чем заплачет. / Все низкое окажется ничем, великое — чрезмерным, / И истина гласит: надежда безнадежна».

И любовь сама пронизана этим же постоянным удалением — сближением, обретением и потерей. Единицами измерения любви становятся пространственные величины:

In jeder Nähe fühlst du ein Sichentfernenmüssen,
und alle Ferne, fühlst du, will sich dir nahe wissen;
von mir zu dir verdehnen und dunkeln sich die Flächen.
Ich habe nicht mehr Mut dich anzusprechen². —

«И всякий раз, приблизившись, ты чувствуешь потребность отдалиться, / и знаешь также, что и в дали живет желание сблизиться; пространство / между тобой и мной растянется, утратит очертанья. / Нет больше мужества во мне заговорить с тобою».

«Любовь обречена на вечное неисполнение, и никогда не подойдем друг к другу мы вплотную» — таков печальный вывод одинокого странника:

Wir kommen nie zueinander,
Unsere Liebe wird nie erfüllt³.

Любовная лирика экспрессионизма — блестящий пример амбивалентности в человеческих взаимоотношениях, представленных во всем богатстве своего спектра.

Любовная лирика экспрессионизма

Fremdes fühl, das ewig aus dir bricht,
Fernsten Sterns auf deinem Nachtgesicht. —

Чуждый отблеск звезд далеких
Вижу на ночном твоём лице.

Ф. Верфель⁴

¹ Drey A. Ibid.

² Fuchs R. Der Meteor. Lyrische Bibliothek. Heidelberg, 1913. Bd 4: o. S.

³ Wagner F. W. Der Weg des Eisamen. Gedichte. München, 1912. S. 3.

⁴ Werfel F. Mitternachtspruch // W. F. Das lyrische Werk. Frankfurt / Main, 1967. S. 173.

Und doch hab ich von diesen Frau'n gesungen. —

И все же я этих женщин воспевал.

А. фон Хатцфельд¹

«Есть ли в экспрессионизме любовная лирика? На этот вопрос следует, по всей видимости, ответить отрицательно. При этом, возможно, свою роль сыграл фактор, что культура периода с 1910 по 1920 год не разработала своего собственного эротического женского образа, как это сделали предыдущие декадентские литературные направления рубежа веков в образе «*femme fatale*», югендстиль — в образе женщины-ребенка, а последующая литература 1920-х годов — в образе женщины — Vamp или — Girl»².

Это цитата из широко известной работы по экспрессионистской лирике, используемой к тому же в качестве стандартного учебного пособия на филологических факультетах немецких университетов, в полной мере соответствует сложившемуся в экспрессионизмоведении стереотипному представлению о том, какой может и должна быть лирика экспрессионизма, если она желает таковой считаться. Экспрессиониста влюбленного или любящего — не только в отношении к женщине — быть не может, так как от этого рассыпается вся концепция мятежности, провокации, деструктивности и революционности. Сам поэт-экспрессионист эту мифологему подтверждает и подпитывает — его сочтут чудачком, оригиналом, чужаком, отправься он на поиски любви:

Daß ich zu Menschen gehe
und um eine Liebe ringe?
Man würde mich fremd ansehen,
als einen der Sonderlinge³.

Но периодика этих лет, печатавшая лирику всех экспрессионистских ориентаций, убеждает в обратном: потребность в любви ничуть не иссякла. Ведущие экспрессионистские издания даже в период военных действий (1914—1918) демонстрируют множество примеров. Самый радикальный и политизированный из журналов «Аktion» в конце ноября 1914 года после сообщения о гибели Э. Штадлера на фронте и непосредственно за стихами В. Клемма из рубрики «Стихи с поля боя» печатает изумительное любовное стихотворение Гельдерлина, звучащее при данных обстоятельствах более чем символично и необычайно современно и своевременно:

¹ Hatzfeld A. von. Der Jungling an die Frauen // H. A. von. Gedichte. Leipzig, 1916. S. 39.

² Giese P. Ch. Interpretationshilfe. Lyrik des Expressionismus. Stuttgart, 1993. S. 123.

³ Dietrich. Ekstase // Dichtung der Jüngsten. Dresden, 1919. Bd 8. S. 69.

Komm und besänftige mir, die du einst Elemente versöhntest,
Wonne der himmlischen Muse, das Chaos der Zeit!
Ordne den tobenden Kampf mit Friedenstöhnen des Himmels...

Kehr' in die dürftigen Herzen des Volkes, lebendige Schönheit,
Kehr' an den gastlichen Tisch, kehr' in die Tempel zurück.

Denn Diotima lebt, wie die zarten Blüten im Winter¹...

На фоне постоянного подчеркивания своей исключительно высокой гражданской миссии печатание журналом классической и романтической любовной лирики говорит о многом². Экспрессионизм никогда не терял из вида образы «являющейся красоты» — «lebendige Schönheit», всегда томился в ожидании ее возвращения — «kehr' in die Tempel zurück», всегда стремился к соединению разрозненного:

Was lang getrennt war, hoffte sich zu finden,
Und das Entzweite sah sich wieder ganz³.

Но и всегда знал, что воссоединить разъятое невозможно. Война же, как это ни парадоксально, многое прояснила и поставила на свое место. Это отчетливо высказано, например, в поэтическом сборнике Я. Пикарда «Потрясение». Одно из главных военных потрясений — ценность любви как внезапно открывшаяся истина:

Die Erde wankt vom eisernen Gewicht
Um mich, gezwängt in immer finstres Loch.
Die Wände triefen. Gas, das mich bekroch.
Nun denk ich an dich, wie ans heilige Licht.

Mir war der Sinn verstellt. Ich sah dich nicht.
O nun erleb ich deine Schönheit doch,
Einmal von fern dein ganzes Wesen noch,
Ehe mich vielleicht das Kriegerschicksal bricht.

Von manchem hat mich dieser Tag entsühnt,
Doch keins war so wie das verträumt,

¹ Hölderlin F. Strophe // Die Aktion. 4. Jg. 1914. № 46—47. Sp. 873.

² Novalis // Die Aktion. 29. August 1914. Sp. 733; Eichendorf // Die Aktion. 24. Dezember 1914. Sp. 924.

³ Blass E. Hoher Traum // B. E. Der offene Strom. Heidelberg, 1921. S. 23.

Was Ohnmacht zweifelnd hat an dir versäumt.

Ich habe dich ja heute erst verdient,
Da ich vom Tod gelernt, was lieben heisst,
Und das um uns der Schöpfung Wille kreist¹. —

«И я тебя сейчас лишь заслужил, / Когда мне смерть сама урок преподнесла. / В аду открылся смысл, зачем есть ты и я, / зачем Создатель жизнь мне сохранил».

В единственном на сегодняшний день систематическом исследовании любовной лирики экспрессионизма — книге Ю. Фрелиха — проанализированы стихи 12 авторов раннего, довоенного экспрессионизма, печатавшиеся в «Аktion» и «Штурме» с 1910 по 1914 год². Автор исследования обнаружил в формах проявления любви по-экспрессионистски некий устойчивый канон общих для всех лириков элементов, которые признаны общими поэтическими критериями экспрессионистской лирики: симультанность и многослойность. Любовное переживание, по его мнению, более чем любая другая сфера бытия обнаруживает всю его комплексность и бездонность. По его наблюдениям, у Штадлера, Бенна, Гейма гетерогенные и противопоставленные жизненные пространства, к которым относятся и любовь, пересекаются, сливаются воедино, но «любовь никогда не является центром, не составляет содержание стихотворения»³, даже если под чисто экспрессионистскими внешними атрибутами и скрывается романтически интенсивное и подлинное чувство. Автор ни на минуту не забывает, что это лирика модернизма, поэтому носителями такой любви могут быть сумасшедшие, больные, проститутки, подростки и Пьеро, а сценой действия является технизированный и автоматизированный мир Большого города: вокзал, улица, ночное кафе, варьете. Как происходит встреча мужчины и женщины в экспрессионистском мире? Только мимолетно, походя, случайно, не затрагивая душевных глубин, на фоне грохота метрополии. В дружбе и любви всегда наблюдается налет антипатии, которая отдаляет одно живое существо от другого.

В. Паульсен в одной из своих ранних работ отмечал, что экспрессионистская любовь — это «постоянное желание большего: Immer-mehr-wollen — неистовство, безумие и отчаяние»⁴. И никогда — исполнение любви. Однако такое утверждение относительно этого чувства следует считать, скорее, универсальным. Отношение к любви как непостижимой

¹ Picard J. Im schweren Feuer // P. J. Erschütterung. Gedichte. Heidelberg, 1920. S. 44.

² Froelich J. Liebe im Expressionismus. Eine Untersuchung der Lyrik in den Zeitschriften Die Aktion und Der Sturm vom 1910—1914. New York; Bern; Frankfurt / Main; Paris, 1990.

³ Ibid. S. 11, 161 ff.

⁴ Paulsen W. Expressionismus und Aktivismus. Bern; Leipzig. 1935. S. 156.

тайне свойственно любовной лирике вообще, и экспрессионистская лирика не является исключением:

Eine geheimnisvolle Liebe bleibt
Halb Weib, halb Stern,
Die in unsagbarer Zartheit über dem dunkelnden Herzen
Zittert wie ein Tropfen Ewigkeit...¹.

«Любовь таинственна: / Звезда — наполовину, наполовину — женщина, / В невыразимой нежности над сердцем непроницаемым / Дрожит, как капля вечности».

Ю. Фрелих, безусловно, прав, вычленив и в любовной лирике некий канон: симультанность и многослойность. Однако в этих характеристиках совершенно не отражается ее трагическая сущность — упрямый и напрасный путь к сути, — которая именно в любовной лирике достигает высочайшего своего накала и метафорически принимает опасную для жизни форму «оголенного провода»². Строка из стихотворения Г. Казака «Проклятые», на наш взгляд, могла бы служить эпиграфом ко всей этой поэзии: «Wir lieben an den Frauen scheu vorbei» — «Мы робко любим мимо женщин»³. Этот же поэт программно декларирует, что «Любовь — это Все». Но тут же оговаривается: «И все же Все течет. / А после — лишь одиночество»⁴.

Утверждение, что экспрессионистская лирика не разработала своего собственного эротического образа женщины, кажется нам неправомерным, если не забывать, что архетипом этой поэзии является Чужак, Странник, Иной человек⁵. С восторгом наблюдает поэт, как пульсирует в женщине жизнь — непонятная и чуждая — и восклицает:» О, so empfand ich *fremdes Leben* nie!»⁶ Территория любви оказывается пространством, на котором встречаются, сталкиваются непостижимые друг для друга «инородные, чуждые тела»: «Zwei fremde Körper trafen sich / und stießen sich im Raume»⁷. Как толкует такие отношения ксенология, восприятие и трактовка любой *инакости* («Andersheit», «Alterität») как *чужести* базируются на

¹ Klemm W. Betrachtungen // Menschheitsdämmerung... S. 184.

² Blass E. Der offene Strom. Heidelberg, 1921.

³ Kasack H. Die Verfluchten // K. H. Der Mensch. Verse. München, 1918. S. 24.

⁴ «Liebe ist Alles. — Doch alles rinnt.../ Immer später ist Einsamkeit.» Kasack H. Die Straßen. // Ibid. S. 39.

⁵ Нет необходимости ссылаться на «великие любовные диалоги» экспрессионизма (Ласкер-Шюлер—Бенн или широко известные сонетные циклы, такие, как сонеты «женатого Петрарки» — Германа-Нейссе), достаточно обратиться к поэзии П. Бальда, Э. Бласса, Г. Плотке, Р. Фукса или К. Адлера.

⁶ Braun F. Der Liebende und die Schläferin // Der Mistral. Eine lyrische Anthologie. Berlin, 1913. S. 8.

⁷ Ehrenstein A. Erste Liebe // A. E. Werke. Bd 4/1: Gedichte, 1997. S. 37.

приписывании явлениям, лицам или предметам тех свойств или качеств, которые рождаются из диалектических отношений между чуждым и нечуждым. На плоскость своего, родного, знакомого, известного проецируются признаки других лиц или предметов и на фоне своего собственного толкуются как чуждые — «чужими друг другу мы стали еще в раю». В таком пространстве и сосредоточилась вся романтическая сладкая и отважная горечь одиночества, не имеющая «возрождающего характера» — исполнения. В нем так же, как в ареале «родины— чужбины», мощными силовыми линиями пересеклись мыслительные категории мое/не мое, известное/неизвестное, дружественное/враждебное, комфортное/тревожное, надежное/опасное, близкое/далекое, присущее/чуждое, обычное/странное и т.п. Путь к женщине часто выглядит как истинный *Fremdgang* — лабиринтный, опасный, почти нелегальный. Такая перспектива обладает, как уже не раз отмечалось, не только критическим, но и огромным креативным потенциалом. Она раскрывают возможности совсем *другого* мира, *другого* миропорядка. В этой точке пересекаются важнейшие положения экспрессионистской эстетики, их специфической «оптики жизни», когда «существующий мир оказывается вдруг чужим именно потому, что раскрывается возможность подлинно родного мира». То, что видится как чуждое, может интерпретироваться амбивалентно: одновременно как нечто притягательное и волнующее, и как нечто угрожающее.

Такова женщина экспрессионизма — «aufgefaßte Andere», *воспринятое иное*, когда инакость проявляется как величина неконечная и неодносторонняя. Как в экзотическом варианте или профиле чужести, это чужое наделяется множеством позитивных качеств, ему приписывается особая притягательная сила. Все из чужой культуры находится в некотором загадочном ореоле, и сила притяжения такого иного тем сильнее, чем скуднее сведения о ней: «Fernfernes Mädchen, / nahgeliebtes»¹. И вновь в этом пространстве между двумя полюсами кроется весь потенциал мощного экспрессионистского любовного переживания: с одной стороны — «мне чужды женщины» — «Mir sind die Frauen fremd»², с другой — «тебя поет моя душа»: «Dich singt meine Seele: / Weib»³.

Одно из ранних стихотворений М. Германа-Нейссе включает в себе практически весь спектр инакости женщины. Женщина — загадка наделяется чертами этнической, расовой чужачки: она и негр, и японец, поэтому ее травят и гонят отовсюду. Она и социальная чужачка — пришла из циркового балагана. Она — и слон, и лама, и лев — причудлива, как экзотическое животное. Лик ее полон тайн — «fremdes Antlitz». И все же эта чужесть притягательна: экспрессионистская фигура полного разворота «und

¹ Mürr G. // Der Sturm. 8. Jg. 1917. Heft 8. S. 124.

² Klabund. Gesammelte Werke: In Einzelausgaben. Lyrik. Balladen. Chansons. Wien, 1930. Bd 1. S.

³ Heynicke K. Weib // Der Sturm. 8. Jg. 1918. 12. Heft. S. 186.

doch auch» обращает эту притягательную чужест в полную противоположность, и женщина видится «и родиной и пищей, ребенком и женой, и вдохновением, и посохом, и целью, и ступенькой...»:

Du bist der Neger, nach dieser Kleinstadt verschlagen,
(Die noch in Deutschland stiere Insel ist,) *Du bist das fremde Antlitz* im Zirkuswagen,
Das wie verwaschen und wüst vom Gewinsel ist,
Du bist der Japaner, den Gassenjungen jagen,
Du bist Elefanten und Lamas, nachts durch die Straßen gehetzt,
Du bist Pferde und Hunde, zu Kunststücken kläglich geschlagen,
Und bist in dem Löwen, den Peitsche und Degen zerfetzt.

Und bist doch auch die bunte Beete gebreitet
Um Dielen eines Dorfes, das verglüht
Im Mittagssonnenschein, wenn ein Wanderer schreitet,
Geil von Geusen und rotem Mohn umblüht,
Du bist ein Abendmahl, einem Mäher bereitet,
Der hungrig heimkehrt, und bist sein Weib und sein kärgliches Kind,
Und der Agitator, der ihn zu Streiken und Streiten verleitet,
Und in seinem Antlitz voll Kummer und Feindschaft ein schrecklicher
Grind.

Denn du bist alles, was meine Strophen stahlte
Und meinem Leben Lichter und Lasten gab —
Was wär' ich, wenn dein Wort mich nicht erwählte,
Denn du nur bist mir Stiege, Stachel, Stab,
Du warst das Ziel, nach dem ich den Weg mir zählte.
Und nur durch dich wird sichtbar, was immer ich schau,
Wenn ich in Schöpferzweifel und Irrsein und Blindheit mich quälte,
Warst du mir immer Erlöserin,
Du voller Gnaden unsere liebe Frau!¹

Беспрестанно задавая себе вопрос, что есть женщина, и отвечая на него подобным образом, то есть приводя в движение все аспекты категории чужести, лирик-экспрессионист закрепляет за женщиной этот статус чужачки. С самых ранних публикаций, например антологии «Мистраль» 1913 года, поэт без устали восхищается этим ее качеством и отступает перед ним в полной растерянности. Таков лейтмотив стихотворения Г. Плотке «Утоление жажды»:

¹ Hermann M. (Hermann-Neiße) Du voller Gnaden unsre liebe Frau // Die Aktion. 4. Jg. 1914. Sp. 11.

So still. So scheu. Der bleiche Regen
pocht hin wie Blut aus einer Wunde,
nun sollst Du Dich mit stillem Munde
zu einem Weibe niederlegen.
Scheu wie ein Reh hinüberäugen
wirst Du nach ihrem Rätselhain,
Dein weltverlorenes Einsamsein
zu ihrer großen Ferne beugen.

Denn ihre Fremdheit ist ein Schacht,
aus dem wie Schleierträume steigen
südliches Glück mit Quell und Feigen,
Wollust und Tod, die bunte Nacht.

Von ihrer Fremdheit angeweht
Sollst du den tiefsten Kelchtrank leeren:
Dein Jünglingstum hinaufzuklären
Zum Gott, der durch die Цде geht¹. —

«Как серна робко взор поднимаешь к ее загадочным чертогам, / склонишься в одиночестве своем потерянном к ее / великой непостижимой дали. И пропастью / предстанет пред тобой вся чужесть женщины, откуда / повеет южным счастьем, ароматом фиг, желанием и смертью, ночью пестрой. / И этой чужестью оваян, прикинешь к ней как к кубку / бездонному, что должно осушить тебе, чтоб к Богу/ путь найти по пустоши безводной».

Практически одновременно два разных журнала в Германии и Австрии — «Флейта» и «Ренессанс» — печатают в двух различных переводах с французского стихотворение Анри Барбюсса «Отчуждение» («L' Eloignement»)². В нем это «движение маятника» от святости и благодати к чужести женщины зафиксировано как вполне органичное и естественное: «voll der Entfremdung und der sanften Helle» — в одном переводе и «Wo ich mit dir war, muß ich einsam gehen; / als Freund und fügsam komm ich zur Begegnung, / und seh dich sanft an mir vorüberwehen, / entfremdet und erfüllt von stiller Segnung» — в другом.

Женщина как «неизбежно проходящая мимо», как Незнакомка Бенна из его стихотворения «Метро», прошелестевшая, прошумевшая, обдавшая облаком своих ароматов, такая желанная и такая чужая, такая близкая и совершенно недоступная — «Der Strumpf am Spann ist da. Doch wo er endet, / Ist weit von mir. Ich schluchze auf der Schwelle: / Laues Geblühe. Fremde

¹ Plotke G. Der Trank // Der Mistral. Eine lyrische Anthologie. Berlin-Wilmersdorf, 1913. S. 49

² Barbusse H. Entfremdung / Übersetzt Angermayer F. A. // Die Flöte. 4. Jg. 1921—1922. S. 191. Entfremdung / Übersetzt Kalmer J. // Renaissance. 1921. № 10.

Feuchtigkeiten» — это и есть воспеваемый экспрессионизмом эталон женщины¹. Любовь к такой женщине — родной и чужой одновременно — единственно приемлемая конфигурация любви в лирике этого поколения. Почему в экспрессионистской лирике она так часто бывает иностранкой, как, например, «Датчанка» Бенна? Почему стихотворение, посвященное любимой, Штадлер именует экзотическим «La Querida»? Литературоведы ни разу не задали себе этого вопроса. Все, на наш взгляд, лучшие стихотворения любовной лирики экспрессионизма построены, замешаны на этом противоречивом чувстве, женщина в них всегда остается «не в фокусе», всегда рассматривается через эту двойную оптику.

Таково стихотворение А. Вольфенштейна «Прощание», которое «Акция» поместило в своем майском номере 1914 года. «Одно из моих самых странных расставаний. / И странною была любовь сама...»:

Die sonderbarste meiner Trennungen..
Wir hatten immer uns nur fremd geliebt,
Nur das von uns in uns gesiebt,
Was nackten Stoff gab unsern Brennungen.

Und küßte meine Brust an deinen zwein,
Dein Mund an meinem von Gelüst und Geiste doppelte — :
Die Scham, daß sie so uneins sich verkoppelten,
War schwächer als die Lust, sich nichts zu sein.

Ach... Liebe..., dachten wir, umarmt.. und hinter Mauern,
Verworrner Wunsch, sich füreinander hinzutöten,
Der guten Grenzen plumpe Uberschreiterin!

Und nun, als hätten wir uns doch betreten,
Als sei Genuß auch tief,.. erfaßt uns Trauern
...Wär nicht der Zug da, dehnten wirs vielleicht noch ewig weiter hin.²

Отчаяние от понимания невозможности воссоединения, хотя «убить могли бы друг за друга», да, слава богу, «поезд подошел, не то бы вечно длилась эта мука расставанья». Другое его стихотворение — «Страстное желание», по настроению и развитию чувства созвучное с «Метро» Бенна, — насыщено многослойной экспрессионистской образностью и впечатляющими метафорами. Это неисполнимая мечта «остудить, упрятать в ее лесов крутом покое свою алчность, ненасытность» («Gier, Begierde»). Единственная

¹ Benn G. Untergrundbahn // B. G. Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt / Main, 1996. S. 57.

² Wolfenstein A. Abschied // Die Aktion. Jg. 4. 1914. № 18. Sp. 392.

мечта — "обогащать, пополнить ею бедность усомнившегося, / разоблачившего себя пред нею, пренебрегшего / и разумом, и чувством, и покоем. / Летящего на свет. Но этот свет — чернейший, запрещенный, самый дальний...». На что же наталкивается это страстное желание лирического Я? «Уничтожив все преграды, границы, сбросив все покровы приблизиться хочу. / Но ты / стоишь как горизонт, черна и далека, / как прежде непостижима и непонятна, лишь сама себе верна»:

Nicht weiter kann ich, du, als dir in deine Augen dringen,
Darin verfälscht, verfärbt, verdünnt verfliegt dein schweres Dunkel.
— Doch weiter muß ich meine Gier in dich hinunterbringen,
In deines Waldes steilste Ruh mein flackerndes Gefunkel.

Ich bin noch nicht hinein zur Welt, noch nicht herausgeboren,
Bevor aus mir heraus in dich hinein ich mich gewunden,
So lange hat mich mein und jener andern Eis gefroren:
— Der Weg zum Blick ins Licht der Welt, dies Sonne ist gefunden —
Die schwärzeste, verwehrteste, entfernteste der Lichte!
— Und ich entblöße mich von jedem Schleier meiner Glieder,
Ich reiße jeden Mantel meines Fühlens ab, vernichte
Die Mauer meiner Stirne, mach ganz mein Denken nieder — :
Daß nur an mir mich nichts entferne, halte, schließe zu
— Und fliege auf dich los mit nichts als weißer schierer Gier,
Mit dir mich armen Zweiflern zu bereichern —
Aber du
Stehst ab wie Horizont, bleibst schwarz, bleibst unbekannt, bleibst dir¹.

—

Незадолго до своей кончины К. Пинтус издал большой сборник стихов известного более как драматурга и прозаика В. Хазенклевера и включил в него стихотворение из цикла «Города, ночи и люди» 1910 года, в котором поэт признается в полном бессилии постичь тайну женщины — «мечта, и сказка, и стихи, вся в ореоле то ли света, то ль дурмана, / привыкшая на мир смотреть как на игру. / Красавица — прибывшая из стран далеких, о которых / лишь грезить я могу. Покров из шелка / тонким ароматом чуть прикрывает / твою походку. Кто ж ты все же? ... — не ведаю»:

Du bist gewohnt die Welt als Spiel zu sehn.
Die schöne Frau — Du kommst aus fernen Ländern,
Die ich nur ahne; Deine Glieder gehn
Im leisen Duft von seidenen Gewändern.

¹ Wolfenstein A. Begierde // Die Aktion. Jg. 4. 1914. № 29. Sp. 641—642.

Wer bist Du denn? Dein Haar ist fein und lose
Und so verschlungen wie ein Mädchenhaar,
Und manchmal neigst Du Dich wie eine Rose,
Die leuchtend und voll Sonnenabend war.
Und was Du rührst wird tönend und voll Leben.
Bist Du ein Traum, ein Märchen, ein Gedicht?
Du schöne Frau — Dir ist ein Glanz gegeben
Oder ein Rausch — ich weiß es nicht¹.

И так, начиная с 1910 года и до полного успокоения этой экспрессионистской бури к концу 1920-х годов, ничего в человеческих отношениях вообще и в интимных с женщиной в частности не изменилось. Движение друг к другу не завершилось встречей, и «два полюса друг друга не нашли. / Дрожа и пробираясь ощупью в тумане след в след, крадутся наши души. / Не в силах туман густой невидимый рассеять / ни человек, ни ветер и ни свет»:

Wir kommen nie ganz zu einander.
Unsere Liebe wird nie erfüllt.
Es ist ein dichter unsichtbarer
Nebel, der unsre Seelen umhüllt-

Die tasten zitternd nacheinander
Wie zwei Pole und finden sich nicht.
Den Nebel kann wohl keiner lösen
Auch kein Wind und auch kein Licht².

Этим безысходным признанием можно было бы и закончить тему «неисполнения любви» в экспрессионистской лирике, но сквозь этот «непроницаемый туман вокруг чуждых друг другу душ» мощно прорываются другие голоса с настроением «и все же, и все-таки». Таков голос молодого человека, обращающегося к женщинам в стихотворении «Подросток к женщинам» А. фон Хатцфельда, строку из которого мы вынесли в эпиграф — «и все ж я этих женщин воспевал»:

Gab es, was ich nicht liebte? Sieh die Frauen:
Sie nahmen mich, weil ich mich ausgeteilt,
Doch keine hat in meinem Geist gedauert,
Wohl mich in dunklen Nächten überschauert,
Doch keine die Zerrissenheit geheilt,

¹ Hasenklever W. Gedichte. Dramen. Prosa. Reinbeck bei Hamburg, 1963. S. 90.

² Wagner F. W. Der Weg des Einsamen. Gedichte. München, 1912. S. 3.

Und deshalb blüht in mir auch kein Vertrauen.

Ich weiß es, daß ich manchmal lügen muß,
Weil ich mir fremd bin, und weil jeder Kuß
Sich selten löst von seiner Eitelkeit,
Und doch hab ich von diesen Frau'n gesungen,
Den Altvertrauten, den Erinnerungen
An eine frühere Gemeinsamkeit.

Denn Nachts aus dunklem Blut die Klage brach:
„Weshalb mein Gott, hast du am zweiten Tag
Aus meiner Rippe mir ein Weib gestaltet?
O wäre deine Schöpferkraft erkaltet,
Als ich allein vor deinen Händen lag.»

So bin ich Sehnsucht. Ewig suchend sie,
Die sich in mir, in der ich mich vollende.
O Herrin, komm und fasse meine Hände
Und schließ den Kreis der alten Harmonie.

Так же, как в лирике природы, когда причина отчуждения от нее диагностируется как собственное несовершенство: «я недостаточно хорош, чтоб быть ей близким», — так и в несостоявшейся любви, поэт склонен усматривать свою вину: «Я знаю, что нередко лгать обязан, / так как я чужд себе. И в каждом поцелуе / не выплеснешь ни суеты и ни тщеславья, и не избавишься от них. / И все ж я этих женщин воспевал». А в завершении — как стон-проклятье: «О Господи, зачем, мир сотворяя, из моего ребра ее ты создал? Ну почему рука Твоя не замерла и сила творящая / вдруг не иссякла, изваяв меня? / И так навеки обречен я на тоску по Ней и поиск / Ее. Она — во мне, я — в ней ищу возможность завершения. / Приди, о госпожа, и за руку возьми / и в круг гармонии, как прежде, заключи / и затвори его».

«Женатый Петрарка» М. Германн-Нейссе продолжал воспевать свою музу — супругу — и в 1930-е годы лондонской эмиграции, оставаясь верным этому еще в 1910-е годы заданному канону любовной лирики:

Wenn unsern Schlaf des fremden Meeres Chöre
jetzt mit Musik der Ewigkeit umwehn,
kann ich, solange ich diesen Atem höre,
des Heimwehs Leiden besser überstehn.
Die fremde Sprache, die ich nicht verstehe,
und das Befremdliche von Brauch und Laut:

wenn ich in Deine guten Augen sehe,
 ist alles mir befreundet und vertraut.
 Die Einsamkeit, die immer mich unwittert, ist leicht,
 solange Dein Stern sie sanft bescheint.
 Dem Herzen, das vor meiner Zukunft zittert,
 wird friedlich, weiß es sich mit Dir vereint¹.

И вновь, как и многие из цитируемых стихотворений, это словно воссоздано из составляющих элементов всех четырех коннотативно-ассоциативных полей чужести: здесь и локальные параметры, и родственные, и критерии известного и нового, понимания и доверия, единения и разрозненности. Явно играя «видимостью сходства», поэт сталкивает «befremden — befreunden», столь близкие фонетически и столь далекие в своей семантике «производить странное, отталкивающее впечатление — подружиться, сблизиться». Но все же жгучее любопытство к женщине, как ко всему загадочному существу, наиболее часто артикулируется «в поле» со значением странного: «Das ist das dunkle Rätsel der verliebten Frauen / Und ihres Wesens unerforschte Seltsamkeit: / Bald biegt ihr Schlanksein in ein fremdes Wiegen» — «Темна загадка женщины влюбленной, / Непостижима суть странности ее: / Вдруг грация мгновенно изломом жутким обернется»².

Человек и Бог

Gott ist mir beides: Goldener Stern und Finsternis.
 Nah — : zu bewundern. Fernes Wunder — : zu begreifen. —

Бог мне является двояко: и звездой и темнотой.
 Близко — чтобы восхищаться. Чудом дальним —
 чтобы его постичь пытаться.

П. Цех³

В 1919 году в Дрездене начинает выходить новый журнал по искусству и литературе, который в одном из своих первых номеров печатает важную для понимания сущности экспрессионизма статью Э. фон Сюдова «Религиозное сознание экспрессионизма». В ней автор отмечает как факт «странный», что экспрессионизм многократно усилил религиозные тенденции в литературе вопреки утверждению своего кумира: «Бог умер». Он обращает внимание на то, как «вожди экспрессионистского движения со-

¹ Hermann-Neiße M. Ich darf in Deine guten Augen sehen // H.-N. M. Gesammelte Werke. Frankfurt / Main. 1986. Bd 2: Um uns die Fremde. S. 292.

² Zech P. Verliebte Frauen // Der Ruf. Ein Flugblatt an junge Menschen. 1. Jg. Wien; Leipzig. 1912—1913. S. 39.

³ Zech P. Schlußstück aus dem Terzett der Sterne // Der neue Pathos. 2. Jg. 1914. S. 90.

вершенно недвусмысленно оживляют эти атавистические христианские настроения»¹. Стихотворение одного из таких вождей Э. Штадлера «Разговор», опубликованное в «Аktion» в 1912 году и вошедшее в его программный сборник «Aufbruch», за несколько лет до теоретического осмысления этой особенности поэтически фиксирует эту мысль:

*Mein Gott, ich suche dich. Sieh mich vor deiner Schwelle knien
und Einlaß betteln. Sieh, ich bin verirrt, mich reißen tausend Wege fort
ins Blinde,
und keiner trägt mich heim. Laß mich in deiner Gärten Obdach fliehn,
daß sich in ihrer Mittagstille mein versprengtes Leben wiederfinde. —*

*Мой Бог, тебя ищу. Я на коленях пред твоим порогом
впустить молю. Ты видишь, я блуждаю слепцом по жизни лабирин-
там,
и никто домой пути мне не укажет. Позволь бездомному укрыться
в саду твоём и отдышаться, осколки жизни склеить в тихий пол-
день*².

Поиск Бога как дома и родины — самый частый мотив так называемой религиозной лирики экспрессионизма, метафизический вокабуляр в ней органично соседствует с элементами коннотативно-ассоциативного поля «родины — чужбины», насыщен понятиями с прямым локальным значением и маркерами конкретных пространств, в которых обитает экспрессионист:

*Ich suche Dich in allen Häusern der Stadt;
Wo wohnst Du, Gott?*³

*Fall ich, vom Heimwehsaft durchquellt,
fall ich schmerzüberschwer
Dir süß, Marienkind,
in spielenden Schoß*⁴.

Экспрессионистский пилигрим по пути своего странствия неустанно обращается к Богу, и этот разговор принимает различные направления: просьбы, жалобы, вопроса, непонимания, недоумения, досады, разочаро-

¹ Sydow E. von. Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus // Neue Blätter für Kunst und Dichtung. 1. Jg. 1919. Januarheft. S. 193—194.

² Stadler E. Zwiegespräch // Die Aktion. 2. Jg. 1912. № 24. Sp. 754.

³ Dietrich. Pilger // Neue Blätter für Kunst und Dichtung. 1. Jg. 1919. Januarheft. S. 191.

⁴ Mürr G. Heimkehr // Der Sturm. 8. Jg. September 1917. 6. Heft.

вания, проклятия. Однако основная интенция этого непрекращающегося диалога — желание воссоединиться с ним. В замечательном стихотворении Ф. Яновитца «Путник на привале», высоко оцененном М. Бродом и опубликованном им в 1913 году в этапном для экспрессионизма альманахе «Аркадия», такое отношение к Богу выражено очень отчетливо и романтически поэтично:

Wie ruft des Landes hingestreckte Ruhe
Mich in der tiefsten Seele an!
Verwurzelt scheinen meine schweren Schuhe
In dem ergrünten Wiesenplan.
Es landen Vögel leicht in Lindenkronen:
Ich biete ihrem Flug mein Haupt
Und lasse sie — für sie bin ich belaubt —
Zufrieden mir im Astwerk wohnen.
E i n Herz scheint uns Getrennte zu beleben.
O liebe Flur, wann kommt doch unser Glück,
Da hochzeitlich wir ineinander schweben,
Und Gott in uns und wir in ihn zurück¹.

На Бога все надежды — лишь он способен воссоединить разъятое и вернуть ощущение счастья — «он должен в нас вернуться, мы — в него, как птицы в гнезда». Совершенно забытый сегодня поэт, погибший 4 ноября 1917 года на фронте в Италии в возрасте 25 лет, обещал развиваться, по мнению М. Брода, до ранга величайшего поэта своего времени, но и ему не суждено было достичь «классических территорий». В его единственном сборнике «На земле», опубликованном посмертно К. Вольфом в 1919 году, восстановление утраченного единства с миром во всех его проявлениях — центральный мотив². Он повторяется и варьируется у других поэтов, ищущих примирения с Богом, нередко принимает форму псалма или молитвы. Язык молитвы и экспрессионистскому лирику видится единственной возможностью доверительного разговора и желанного примирения:

Noch soviel Fremdes bebt und tönt
In allem, was die Seele spricht.
Ich bin dir noch nicht ganz versöhnt.

Und stimm ich auch täglich rein,
Es ist zuviel, was mich umringt —

¹ Janowitz F. Der rastende Wanderer // Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst. 1. Jg. Leipzig, 1913. S. 231.

² Janowitz F. Auf der Erde. Gedichte. München, 1919.

O Herr, ehe meine Saite springt,
Laß mich mit Dir im Einklang sein¹.

Наряду с таким поиском Бога и тоской от его потери четко формулируется и противоположное чувство — его полное отчуждение и сомнение в его внимании к человеку — «чужд человек тебе»:

Gott, der fröstelt inmitten der rasenden Sterne! *Mensch ist dir fremd.*
Mensch ist dir fremd. Ruhn Tiere an deiner Brust?
Lächeln sie bei dir, die sonst nie lächeln? Tragen sie dir Güte zu?
Lehnen sie ihre Tiereswärme scheu an dein Hemd?²

Einmal ist alles dir fern: das Land, das dem Jungling erblühte,
wird dir so fremd wie der Gott, den du als Knabe geglaubt³ ;
или его прямое осуждение: Бог, который исповедовал и завещал «Не убий», посылает всех на братоубийственную войну. А. Эренштейн, в аллюзии хорала на текст Мартина Лютера «Ein feste Burg ist unser Gott» Бога-крепость превращает в Бога- ступу для перемалывания человеческой жизни: «Ein fester Mörser ist unser Gott», и явно играет видимостью сходства слов «ступы» и «убийца» — Mörser / Mörder⁴. В типично экспрессионистском ключе «от отчуждения к очуждению» религиозная символика встраивается в модернистскую, и вот Бог уже соседствует с проституткой, так как для экспрессиониста нет материала «неэстетического»:

So sehe ich brennend mich dem Gott entfernt,
Und lustlos makelnd tausche ich Gefühle.
Gedanken sinken mir entsternt,
Und Huren drehen taubem Korn die runde Mühle⁵.

Однако подавляющее большинство лирики, тем или иным образом тематизирующей странствие при помощи христианского вокабуляра, это все же путь к Богу, а не *от* него:

Wo bleibst du? —
Ich suche dich, du ungewisses Licht.
Ich bin so müde,
Ist's noch weit zu gehn?¹

¹ Baum P. Gebet // Saturn. Eine Monatschrift. 5. Jg. 1919—1920. S. 20.

² Weiß E. Die Tiere // Verkündigung. Anthologie junger Lyrik / Hrsg. Kayser R. München, 1921. S. 290.

³ Mayer P. Elegie // Verse der Lebenden... S. 122.

⁴ Ehrenstein A. Eurasien // E. A. Werke. O.O., 1997. S. 159.

⁵ Einstein C. Werke. Berlin, 1980. Bd 1: 1908—1918. S. 222.

Ich schluchze überall nach Gott!²

Такая тенденция доминирует от первых экспрессионистских публикаций:

Jetzt singe ich Dich, mein Vater,
Mein Vater, Dich sing ich jetzt³; —

пронизывает всю послевоенную лирику:

Ich gehe zu dir, Gott,
Von deinem Licht erfüllt,
Von deiner Lieb und Gnad
So milde eingehüllt.

Ich schreite durch die Welt
So aufrecht und so still.
O Gott — wie' s dir gefällt,
Auch meine Seele will⁴; —

и продолжается до его официального заката как массового литературного движения. Как уже было отмечено, П. Раабе заканчивает летоисчисление экспрессионизма 1924 — 1925 годами, но эта верхняя граница оказывается особенно эфемерной, зыбкой и легко преодолеваемой, если продолжать отслеживать и далее это экзистенциальное странствие. Так, например, поэтический сборник Ф. В. Бишоффа «Божественный путник» 1921 года («Gottwandrer»), обозначив этот ориентир странствия как путь к родине и Богу («Gottheimat»), развивает его и в следующем за ним сборнике 1925 года «Приливы и отливы» («Die Gezeiten») в стихотворениях «Идущий домой», «Чужак», «Странник», «Возвращение», «Ничей дом» («Heimkehrer», «Der Fremdling», «Der Wanderer», «Wiederkehr», «Niemandshaus»)⁵.

Отношения удаления и приближения, враждебности и любви, ухода и возвращения к Богу органично вплетены в мотивную структуру экспрессионистской лирики, их тематизация в таком объеме, как это представлено в данной поэзии, не оставляет сомнений в том, что Бог для экспрессиони-

¹ *Rheiner W.* An Gott // *R. W.* Ich bin ein Mensch — ich fürchte mich. Vergessene Verse und Prosa-verseuche. Assenheim, 1986. S. 40.

² *Goll Y.* Heimat // *G. Y.* Dichtungen. Lyrik. Prosa. Drama. Darmstadt, 1960. S. 15

³ *Werfel F.* Näher mein Gott // *Die Weißen Blätter.* 1913. № 1. S. 79.

⁴ *Vogel W.* Einkehr // *Romantik.* 3. Jg. 1921. Heft 3 — 4. S. 65.

⁵ *Bischoff F. W.* Gottwandrer. München, 1921. S. 29, 25—26; *Die Gezeiten.* Trier, 1925. S. 38, 76, 54, 83, 53.

ста не умер. Главный вопрос, видимо, следует формулировать иначе: что означает для экспрессионистского лирика образ Бога? Вкладывает ли он в его трактовку значение всей христианской мифологии или у экспрессионизма свой Бог?

Венский журнал «Anbruch», издававшийся с 1918 года О. Шнейдером и поражающий всякого мощью обрушивающейся на читателя *чужести* во всех ее профилях, отчасти проливает свет на этот вопрос, так как многие его публикации выдержаны в духе попыток дать Богу имя и объяснить самому себе, что он есть, как это зафиксировано в цикле А. Наделя «Толкование Бога». Однако и три года спустя при неустанном поиске имя Бога не найдено, он по-прежнему остается «неизвестным Богом»¹ — «Одно лишь ясно — ты мне брат / И факел в темноте, вне храма»:

Vater,
Noch immer weiß ich nicht Deinen Namen,
Niemand werde ich finden das Wort, das Dich nennt,
aber eines ist Flamme in mir:
daß ich weiß,
Du bist mir naher Bruder
Und die Fackel, zu leuchten die Straße
jenseits der Priester und Kirchen².

«Ты — путь любви к собрату. И он, в слезах / Ища тебя, блуждает, как в пустыне времени»:

Du bist ein Weg, zu lieben alle Brüder, die Deinen Namen stammeln
Und weinen, weil sie Dich nicht finden in der Wüste der Zeit.
Gott, Vater, Mensch...³

Это незнание имени выражено даже грамматически — неопределенным артиклем — *ein* Gott, как это подчеркнуто в стихотворении Г. Казака «Чужак»:

ich gebe mich hin
dem Mond
der Wolke
dem Herzen
Wer nimmt mich noch auf?
Trunken nimmt mich der Wahnsinn auf,

¹ H. von zur Mühlen. Der fremde Gott // Die Erde. 1. Jg. 1919. S. 406—409.

² Nadel A. Gottes Deutung // Der Anbruch. 1. Jg. 1918. Heft 10. S. 2 ff.

³ Heynicke K. Psalm // Der Anbruch. 4. Jg. 1921. № 1. S. 76.

Trunken führt mich *ein* Gott¹.

Бог — тайна, загадка, далекий свет, идущий из глубины веков:

Hoch über allem fernen Glanz,
Geheimnis
Urlicht,
Gott, sein Vater².

Безымянность и поэтому непостижимость Бога толкуется и перетолковывается в сотнях стихотворений авторов разных ориентаций: поэтов экстаза и поэтов-мистиков, поэтов, в определении фон Сюдова, «абстрактного экспрессионизма» и «экспрессионизма-барокко»³, активистов и заклинателей, проповедников конца света и утопистов, верующих в Нового человека и вообще "товарищей человечества":

Unfaßbar ist Gottes Name⁴.

Gottesname, *unfaßbar* von Himmel gehütet
ich bin dir Feier fremd zu dienen⁵.

Ich trage meine Andacht aus der Tiefe,
in meinen hohlen Händen hebe ich sie Gott entgegen,
dem *namenlosen*,
menschenfernen Nachtgesicht⁶.

aus *unbekannten* Meeren rauscht ein Klang
im Grunde meiner Seele singend —
fremd
unfaßbar
dunkel
Gott!⁷

Автор небольшой статьи о новой немецкой лирике, появившейся в «Фаэтоне» в 1919 году, рассуждает об особенностях экспрессионистского поиска неизвестного Бога, который столь неразрывно связан с судьбой че-

¹ Kasack H. Der Fremdling // Der Mensch. Die neue Reihe. München, 1918. S. 68—69.

² Heynicke K. Urlicht // Der Sturm. 8. Jg. 1917—1918. S. 94.

³ Sydow E. von. Das religiöse Bewußtsein... S. 199.

⁴ Heynicke K. Gesang // H. K. Rings fallen Sterne. Gedichte. Berlin, 1917. S. 59.

⁵ Heynicke K. Kirchenlied // Ibid. S. 54.

⁶ Heynicke K. Abend // H. K. Gottes Geigen. Gedichte. München, 1918. S. 8

⁷ Ibid. S. 41.

ловека, и напоминает, что в современной лирике непостижимость Бога заявлена еще Рильке — «этим старейшим из наших молодых» в «Часослове»:

Alle, welche dich suchen, versuchen dich;
Und die, so dich finden, binden dich
an Bild und Gebärde.
Ich aber will dich begreifen,
Wie dich die Erde begreift;
Mit meinem Reifen
Reift dein Reich¹.

Кто Бога ищет — тот лишь испытывает его. Тот, кто считает его постигнутым, тот всего лишь прочно связывает его в своем сознании с определенным каноническим изображением и вкладывает свою мольбу к нему в определенный трехперстный жест. Но понят ли он? Оскар Лерке развивает эту мысль Рильке: «Никак к нему не обратишься. Но он здесь. Произнести тебя — нам вызов»:

Du bist nicht anzusprechen. Doch du wirkst.
Dich auszusprechen ist uns eine Kraft.

В поиске имени Бога экспрессионизм проделывает и свой обычный путь познания действительности через познание возможностей языка — к текстуре. Все непонятое окончательно очуждается. Журнал «Штурм», верный своим традициям «нового словесного искусства», с 1917 по 1920 год активно печатает позднего экспрессиониста А. Альвона, который и образованием — студент теологического факультета университета, и в своем профессиональном пути — доктор теологии, профессор практической теологии и отправитель реальной церковной службы, и своим литературным творчеством исповедует неизбежность пути к Богу и пытается в поэтическом послании отобразить этот путь как крайне непростой и непроторенный:

Gott

Faust — Berg
Starr Turm
Nacht klar
Nacht tief

¹ Из редакционной статьи «О новой немецкой лирике»: Von neuer deutscher Lyrik // Phaeton. Monatsschrift / Hrsg. Bock K. 1. Jg. Oktober 1919. Heft 7. S. 22—24.

Schluchten schwarz
Dunkel verloren
Tief — Seligkeiten
Feier der Welt.

Gott
Schein — Höh
Mild Wand
Gold blüh
Gold fern
Gründe rot
Rönder verhofft
Früh — Windessehnen
Feier der Welt

Gott
Licht — Baum
Gleiß Mond
Stern glitzt
Stern hoch
Himmel blau
Hände verstimmt
Glanz — Trunkenheiten
Feier der Welt

Gott
Herz — Traum
Rund Klang
Welt letzt
Welt weit
Märchen glühn
Liebe versungen
Leucht — Ueberläuten
Feier der Welt¹

Интерпретация этого послания остается для читателя совершенно открытой, но опорой герменевту служат некоторые метафизические понятия, которые входят в общий христианский мифологический словарь: небо, звезда, свет, любовь, сияние. Повторяющиеся в каждой строфе начальный стих «Бог» и конечный «Празднество мира», так же как и параллельность всех прочих стихов, подчеркивают неизбежность такого пу-

¹ *Allwohn A. Gott // Der Sturm. 8. Jg. 1918. Heft 12. S. 182—184.*

ти. Текстура, как было показано, необязательно принимает форму «нового словесного искусства», а может выступать в своем квазиструктурном инварианте, как это представлено в стихотворении К. Хейнике «Чужое лицо», также напечатанном в «Штурме»:

Die Fräcke biegen laut vor deinem Angesicht
ich höre meinen Herzschlag sterben.
Ich reiße Nacht ins Flattern greller Stimmen
ich biege alle Stunden in den Staub.
Auf deinen Nacken flirren gelbe Augen.
Im Saal steht ein Gesicht aus hundert Männern.
Ein Peitschenschlag, der alles Blut zerbricht!
Ein Gassenwort in die Gebärden hohler Stunden!
Ich fessele mich.
Ich beuge mich vor dir mit allen Angesichtern¹.

Стихотворение так же многолико, как сам Бог в своих разных обликах. Сонеты П. Цеха и вызывают к Богу, заклиная, умоляют не отделять человека от Бога, не отчуждать — daß kein Entfremden mich von ihm mehr trennt². Бог всюду и во всем, он пронизывает мироздание и вторгается в жизнь каждого, зная человеческие слабости лучше, чем сам человек. Начала обоих сонетов, словно поэтическая иллюстрация ксенологического понимания категории чуждого, оперируют ее антропологическими составляющими и сразу же вторгаются в область обладания, присвоения, отторжения, приближения и удаления, рассматривания вблизи и издали, а также постижения как понимания:

11

Gott ist mir beides: goldener Stern und Finsternis.
Nah — : zu bewundern. Fernes Wunder — : zu begreifen.
So hoch schwebt niemand.

12

Das ich ihn endlich mal besitze,
daß kein Entfremden mich von ihm trennt,
daß noch mein hundertfacher Sohn ihn Vater nennt
und seine Größe hochbäumt auf die letzte Spitze —:

Warum verfolgt ihr mich mit bösem Neid?
Warum grenzt ihr euch ab von meinem Leben
als säße ich nicht mitten, sondern neben
der kleinen Insel Zeit?

¹ Heynicke K. Fremdes Gesicht // Der Sturm. 8. Jg. 1917—1918. S. 94.

² Zech P. Schlußstück aus dem Terzett der Sterne // Der neue Pathos. 2. Jg. 1914. S. 90.

Gott ist die Zeit in jeder Fläche,
in jedem Maß nach unten und nach oben,
er kann mit einem Male, wenn er will,

einbrechen in die Schwäche,
die ihr grad seid, wenn eure Muskeln toben,
und eure lauten Munde machen still.

Но тут же, незамедлительно, в фигуре экспрессионистского разворота к противоположному чувству doch обрушивается всей тяжестью горечь прозрения: «Ты явишься меня похоронить, землей присыпать. / Да, тогда ты тут как тут, с кривой усмешкой, / Враг, тиран.../ Обманчивый, фатальный! Ложь пестрая! Дурман — трава. Тоска, и яд, и красота». К такому выводу, к такому Богу приходит в конце своего странствия В. Рейнер:

Wo bleibst du? — O laß mich lange nicht
Mehr unter diesen öden Himmeln stehn!
Ich suche dich, du ungewisses Licht.
Ich bin so müde. Ist's noch weit zu gehn?

Oft scheinst du nahe unter Abendbäumen.
Ich irr mich nicht? — Ist dieses dein Gesicht?
Ich sah es manchmal in den Abendträumen.
Ich glaube es zu halten im Gedicht.

— Doch nein!.. Es ist zu spät. Du kommst nicht mehr!
Im Tode find ich dich. Du alter Mann
Begräbst mich wohl. Du schaufelst Erde her.
... — Dann bist du da! Du grinsender Tyrann!!

Du bist der Feind!

Du schläferndes Verhängnis! Bunte Lüge!
Narkotische Blume. Sehnsucht — Schönheit — Gift¹.

Человек и природа. Культ Деревя

Ich bin nicht gut genug für all diese Nähe,
Die so lieblich ist und sich selbst so treu.
Die Berge waren längst, ich aber bin neu,
Sie haben ihren Ort, ich aber gehe

¹ *Rheiner W. An Gott // R. W. Ich bin ein Mensch — ich fürchte mich. Vergessene Verse und Prosa-
versuche. Assenheim, 1986. S. 40.*

Und suche, weiß nicht einmal wen?
Wie sicher die Bäume in ihren Räumen stehn!

Я недостаточно хорош, чтоб быть ей
близким.
Она всегда была себе верна.
Она всегда б ы л а. А я — пришелец.
Она здесь д о м а, я же — странник,
Всегда в пути, всегда ищу кого-то. Как
прочно
Стоят деревья в их чертогах!

В. Фиртель¹

Никогда, ни в какие времена не замолкал в немецкой лирике голос поэта, воспевающего природу или тоскующего от утраты единства с нею. Г. Э. Якоб во вступлении к антологии «Стихи живущих. Немецкая лирика с 1910 года» отмечает эту особенность как нечто необычное: «С немецкой лирикой происходят странные вещи. Любовь к природе не затихает в ней никогда. Любое стихотворение Вальтера фон дер Фогельвейде или Ленау сообщает о погоде. В коротких листовках времен Тридцатилетней войны вперемешку с сухими известиями — сообщение, выпал ли снег и пели ли жаворонки... Было бы странно, если бы природа на 14 лет замолчала»².

При этом он имеет в виду четырнадцать экспрессионистских лет. Вопреки распространенному мнению о том, что эти годы ознаменовались уходом от поэтических традиций и обращением, в первую очередь, к лирике метрополии, города- Молоха и осмыслению всех аспектов вторжения техники в человеческую жизнь, лирика природы занимает в общем объеме литературной продукции этого поколения свое определенное место³. Достаточно вспомнить, что «Сумерки человечества» К. Пинтуса в разделе «Пробуждение сердца» представлены стихами экспрессионистов о природе почти в романтических традициях (лес, дерево, луна, соловей, ночь, осень), среди которых такие известные шедевры как «Осень одинокого» Тракля или «Ночной переезд через Рейн по Кельнскому мосту» Э. Штадлера, без которых не обходится ни один разговор о лирике экспрессионизма.

По одним лишь стихотворениям «Сумерек человечества» можно проследить, как реализовано мироощущение чужести в лирике природы экспрессионизма. От полной идентификации с ней до полного отчуждения; от природы-родины, природы-дома до ее самых жутких, странных

¹ Viertel B. Die Nähe // V. B. Die Spur. Leipzig, 1913. S. 19

² Jacob H. E. Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910. 2. Aufl. Berlin, 1927. S. 25.

³ Так традиционно сложились обстоятельства в немецком экспрессионизмоведении, что даже самые известные поэтические сборники, такие, как, например, Э. Бласса (1912) и П. Больдта (1914) («Die Straßen komme ich entlang geweht», «Junge Pferde! Junge Pferde!»), в которых есть немало стихов о природе, никогда не упоминаются в таком контексте.

обличий (Heim — unheimlich) и ощущения себя в ней странником, чужаком, заблудшим. В представленных в антологии стихотворениях Й. Р. Бехера, П. Цеха и И. Голля с одинаковым названием «Лес» именно это и продекларировано: «Ich bin der Wald...» (Й. Р. Бехер); «...dieses inselhafte Sein. Es wird ganz Ich und geht in mich hinein» (П. Цех); «Wie ein Patriarch inmitten Gottes. / Prunkend schienst du staubigem Wanderer, /... Und der Fremde fühlte sich fremder noch» (И. Голль). Отношения с природой представлены во всем своем спектре: от романтического восхищения луной — «Сосуд доверия» у Шикеле («Gefäß der Zuversicht») — и ночью — «И все же слишком ночь тепла, полна дышащей негой» («Doch ist zu warm die Nacht, voll atmendem Behagen!») (Т. Дойблер) — до полной деформации внутреннего родства с ними у Бенна в духе его «Morgue» в восклицании: «О, ночь! Я принял кокаин,...» («О, Nacht! Ich nahm schon Kokain,...») и демонизации у Гейма и Цеха: «А вечером все вещи станут зрячи» («Am Abend stehn die Dinge nicht mehr blind»).

Все природные явления, все предметы, населяющие мир природы, подлежат такому же тщательному рассматриванию, перспективированию, как и все прочие фрагменты действительности: «Вдруг стали важными и крошечные вещи» («Ganz winzge Dinge wurden plötzlich wichtig») (А. Лихтенштейн). Они так же замкнуты на вечность, они так же уходят в бесконечность: «Denn hier ist Eingang zu dem Grenzenlosen» (П. Цех). Они ведут к Богу и являются ступенями к нему: «Tritt ein, der du verwandert bist und blind! / Wenn einst in Träumen laut war hohes Rufen / um Gott — : die Bäume sind zu ihm die Stufen» (П. Цех). Происходит тотальная персонификация природы. Дерево не только воспринимается как явление метафизическое, но и само так же себя преподносит, ощущая себя мостом между вечным и преходящим:

Das Himmlische flicht ins Irdische...
Nun steh ich so, wie du mich gewollt hast.

Дерево чувствует себя в мире так же, как человек: вершина его то стремится вдаль, страдает, томится, вынужденная оставаться на месте, то успокаивается ненадолго, обретая покой и дом:

Ein Wipfel schwankt über meinem Haupte,
Wandert hin und her am blauen Himmelsplan,
Im Winde schmachkend nach Ferne und Abschied,
Doch im Abendfrieden ruht er am gleichen Ort¹.

И в формальном отношении в лирике природы «Сумерек челове-

¹ Klemm W. Der Baum // Menschheitsdämmerung. S. 160.

ства» наблюдается вся палитра излюбленных поэтических приемов от полной грамматичности и смысловой прозрачности до текстуры Штрамма, от метроритмической и рифмовой строгости Гейма до отсутствия всех трех компонентов у ван Годдиса; от симультанного стиля, короткой рубленой фразы Шикеле и Клемма до длинной гимновой строки Штадлера.

Релевантны ли указанные параметры для лирики, не представленной в антологии? Обозначим для начала некоторые полюса в восприятии природы и места субъекта в ней, степени близости и удаленности от нее, потребности в ней и ее отторжения, а также проследим путь формального остранения от жесткой структуры до текстуры. При этом, как обычно, не будем учитывать ранга поэта или принятой периодизации.

В небольшом стихотворении Л. Ландау с симптоматичным заглавием «В возвращении отказано» поэтически осмыслены все интересующие нас моменты с предельной точностью образа и вербализации чувства. Поэтесса как очень сильным лексическим средством дважды пользуется глаголом «отчуждаться» («entfremden»), не оставляя никакого сомнения в трагичности и необратимости случившегося:

Heimkehr ist dem Gast verwehrt.
Denn die Seele ist beschwert,
Von der Last der fernen Jahre.
Dicht bestäubt sind meine Haare.
Von des Südens goldnem Staub.
Bin entfremdet grünem Laub.
Bin entfremdet Baumesriesen,
Blätterfall und Nebelwiesen¹.

Разорванная связь с родиной приравнивается к отчуждению от природы в том ее виде, какой она бывает на родине в зависимости от регулярной смены года. На чужбине нет ни деревьев-великанов, ни листопада, ни туманов, одна лишь пыль золотая². Возвращение домой невозможно, после стольких лет странствий в нем отказано, ты — гость в бывшем своем доме, чужой.

В том же вступлении к антологии «Стихи живущих» Г. Э. Якоб отметил О. Лерке как поэта, поднявшего в экспрессионистское десятилетие лирику природы на новые высоты, и похвалил его стихотворение «Музыка Пана» («Panmusik»). Среди прочих его стихотворений о природе есть одно особенное, в котором парадигматически представлен дискурс чужести во

¹ Landau L. Verwehrte Heimkehr // L. L. Noch liebt mich die Erde. Gedichte. Bodman-Bodensee, 1969. S. 41.

² В данном стихотворении поэтессы речь идет о юге, Израиле, как о месте вынужденной эмиграции.

всех тех аспектах, в которых его рассматривают современные антропология, социальная психология и ксенология. Оно словно во флере «двойной или удвоенной чужести», относительный характер категории использован в нем по-экспрессионистски радикально за счет необычной перспективы:

Fühlst du dich fremd auf deinem Pfade,
So flehe nicht um Fremdlings Gnade,
Denn Fremde sind wir, die da grünen,
Die niemals sich zu dir erkühnen
Wie du zu uns. Alldonner schallen —
Verlassen bist du von uns allen.

Wir Bäume reden nur als Bäume,
Mißhöre nicht für dich: nun säume!
Wir rollen unsern Kronenschatten,
Wie wir ihn ohne dich schon hatten,
Und schwenken unsre Düfteschwaden
Für uns: nicht deine Kameraden.

Wenn deine Ohren uns beschleichen,
Meinst du in unser Reich zu reichen,
Berührst das Borkige und Harte
Und meinst, wir flüsterten: ich warte!
Und glaubst, wir wären da, die Fernen.
Wie willst du unsre Sprache lernen?

Was hörst du aus der Wurzeln Kammer?
Es greint? — Das ist dein eignes Jammern!
Und hättest du sie ausgegraben
Und könntest ihr Geflecht beschaben,
Du ahnst nicht, was ihr Fuß erklommen,
Wohin sie gehen, woher sie kommen¹.

Стихотворение звучит словно ответная реакция природы, деревьев на недоумение человека по поводу полного отсутствия их взаимопонимания. Это нарушенное понимание, осознанное человеком как главная причина своей чужести в мире, известно и прозвучало в литературе Нового времени еще в «Гиперионе» Гельдерлина: «Auf dieser Höhe steh ich oft, mein Bellarmin! Aber ein Moment des Besinnens wirft mich herab. Ich denke nach und fiinde mich, wie ich zuvor war, allein, mit allen Schmerzen der Sterblichkeit, und meines Herzens Asyl, die ewig einige Welt, ist hin; die Natur ver-

¹ Loerke O. Die Gedichte. Frankfurt / Main, 1984 S. 533.

schließt die Arme, und ich stehe, wie ein Fremdling, vor ihr, und verstehe sie nicht.

Die Wissenschaft... die hat mir alles verdorben.

Ich bin bei euch so recht vernünftig geworden, habe gründlich mich unterscheiden gelernt von dem, was mich umgibt, bin nun vereinzelt in der schönen Welt, bin so ausgeworfen aus dem Garten der Natur, wo ich wuchs und blühte, und vertrockne an der Mittagssonne»¹.

Человеку, которого, выражаясь словами Гельдерлина, «природа не пустила в свои объятия, и он стоит, как чужак, перед ней и ее не понимает», стихотворение Лерке словно проясняет всю тщетность его стараний сблизиться с нею. В измененном ракурсе, а именно от лица деревьев, определяется глубина разделившей их пропасти. Природа не протягивает чужаку руку и не предлагает ему пристанища, отказывает в нем («So flehe nicht um Fremdlings Gnade»), но говорит с ним как чужак с чужаком («Fühlst du dich fremd / Denn Fremde sind wir»); не принимает его, не облегчает ему путь к сближению — он ей попросту ненужен. Она ему не товарищ («nicht deine Kameraden»), ему никогда не выучить ее языка («Wie willst du unsre Sprache lernen?»), все его предположения относительно ее сути — самообман («du meinst, wir flüsterten...und glaubst, wir wären da...»), ему никогда не познать ее и не узнать, откуда и куда держит она свой путь («Du ahnst nicht,.../ Wohin sie gehen, woher sie kommen»). Эта подтвержденная самой персонифицированной природой чужесть ужасна, так как она отнимает даже надежду на возможность родства.

Совершенно иное отношение между человеком и природой — доверительность и взаимопонимание — зафиксировано почти в каждом стихотворении А. фон Хатцфельда. Ослепнув двадцатилетним при попытке самоубийства, молодой человек имел в своей зрительной памяти только Вестфалию, это было единственное место на земле, которое он *видел*, этим объясняются частые повторы в его лирике одних и тех же образов. Однако они интересны тем, что в них постоянно присутствует «космическое сознание» и та самая «субъективность, замкнутая на вечность и бесконечность», что выводит созерцание на уровень глубокого обобщения². Это зафиксировано поэтом в сборнике «Францискус», напечатанном в 1919 году у П. Кассирера и сделавшем его знаменитым:

Ich bin wie auf fahrende Schiffe gestellt
durch Menschen und die Zeit.
Mein Haar ist im Wind und weit ist mein Kleid;
meine Augen gehn in die Ewigkeit,
und heiß ist das Herz; es atmet geschwellt

¹ Hölderlin. Werke und Briefe. Gedichte. Hyperion. Frankfurt / Main, 1969. Bd 1. S. 297, 298.

² Meyer Th. Nietzsche und die Kunst. Tübingen; Basel, 1993. S. 124.

wie Segel im Sturm und geht in die Welt¹.

Пока в 1917 году А. фон Хатцфельд не познакомился с Э. Ласкер-Шюлер и Т. Дойблером в берлинском салоне П. Кассирера, не подружился с Р. М. Рильке, его поэтическая деятельность протекала в стороне от других экспрессионистов. Незрячий поэт в какой-то мере опровергает расхожее мнение, что экспрессионизм как литературное движение «сделали» журналы и клубы. А. фон Хатцфельд развивался автономно, однако парадигматически для этого времени воплотил в творчестве поиск пути сближения с природой — возможно, именно потому, что он неспособен был ее созерцать:

Die Käfer schwirren durch das grüne Gras.
Ich schaue in das hohe Weltenglas
und atme tief des Weltalls große Lust,
Natur, Natur, gewiegt an deiner Brust².

Судьба А. фон Хатцфельда удивительна. Такой безумно подвижной, наполненной событиями жизни не было у многих зрячих людей. В стихах он словно восстанавливает нарушенные каналы связи и возможной коммуникации с природой — через слух, осязание и обоняние, его стихи полны синестезией, они насыщены звуками и запахами:

Und um die Mittagstille, da geschah's,
als ich verzückt im grünen Grase saß,
da fing mit brausendem Gesang
und aller Wälder Orgelklang
in meiner Seele die Natur zu singen an³.

В этом пространстве, обозначенном на его полюсах Лерке и фон Хатцфельдом, и разместилась лирика природы. Ее настроения и внутренние состояния необычайно разнообразны, но это многообразие пронизано, как рефреном, непрекращающимся проецированием современного модернистского, распадающегося на фрагменты *Я*, истерзанного всеми достижениями цивилизации, на романтические представления о спасительной природе. Это проецирование то приносит внезапное короткое облегчение, то в полную силу демонстрирует всю его тщету и невозможность перестать быть *homo faber* — человеком большого индустриального города, мыслящим новыми категориями технизированного мира. В процессе тако-

¹ Hatzfeld A. von. Spruch // A. v. H. Franziskus und andere Dichtungen. Paderborn, 1992. S. 7.

² Ibid. An die Natur // A. v. H. Gedichte. Leipzig, 1927. S. 5.

³ Ibid. Gesang // Gedichte... S. 16.

го проецирования неожиданно и совершенно не по-экспрессионистски на передний план выдвигается дерево как символ прочности, надежности, понятности, простоты, красоты и жизни вообще. На такой языческий характер отношения к дереву в лирике экспрессионизма никто серьезно не обратил внимания, между тем, столь очевидное идолопоклонничество дереву — не случайный фактор и не рядовой мотив этой лирики.

Характерными для иллюстрации подобной амбивалентности в отношении к природе можно считать стихи А. Вольфенштейна 1914—1918 годов, в которых впечатления доведенного до отчаяния горожанина достигают трагического накала в его конфронтации с ней¹. Но эта конфронтация не носит однозначного характера отчуждения, а принимает форму «динамического синтеза» удаления и приближения, отторжения и присвоения, бегства и возвращения.

Стихотворение Вольфенштейна «Горожанин», одно из 13 выбранных Пинтусом для «Сумерек человечества» и, несомненно, украшающее эту лирическую антологию, проговаривает один полюс этой оппозиции². В нем в лаконичной и необычайно выразительной форме обозначен разворот к лирике модернизма именно в том варианте, как это было заявлено в ключевых текстах Гофмансталя и Рильке: вынужденность обитания человека посреди бетона и грохота, в невероятной тесноте и скученности и при этом в полном одиночестве, в постепенной утрате связи с окружающим миром и самоотчуждении. Однако при попытке выбиться из этого каменного плена оказывается, что это и есть самая органичная для современного человека среда обитания, а тихая гармония природы в своей красоте, вечности и прочности оказывается совершенно непосильным бременем. Именно такое отношение к природе, на наш взгляд — доминирующее в экспрессионизме, зафиксировано в стихотворении, вынесенном в эпиграф:

Я недостаточно хорош, чтоб быть ей близким.
Она всегда была себе верна.
Она всегда б ы л а. А я — пришелец.
Она здесь д о м а, я же — странник,
Всегда в пути, всегда ищу кого-то. Как прочно
Стоят деревья в их чертогах!

А. Вольфенштейн в очень «экспрессионистском» стихотворении «Природа», сложные и многослойные образы которого выходят на уровень текстуры, формулирует это взвешенное и неустойчивое состояние современного человека между природой и городом во всех его противоре-

¹ *Wolfenstein A. Die gottlosen Jahre. Gedichte. Berlin, 1914; Die Freundschaft. Gedichte. Berlin, 1917; Die Nackten. Eine Dichtung. München, 1918.*

² *Ibid. Städter // Menschheitsdämmerung. S. 45—46.*

чиях:

Unaufhaltsam schrumpft der Himmel, Wolken
Kommen breit aus allen Horizonten,
fahle fremde Schattenkörper kalkan
Ihre Decke über den entsonnten.

Und die Erde, trübe abgeschnitten,
Hat ein hoher Stern zu sein geendet
..Meine Augen, die es machtlos litten,
Stehn von Zorn und Gräue abgeblendet.

Wetter, werdend ohne meine Hände,
Wie ein Schicksal ungewollt und wehe,
Treibt mich nun zur Stadt und in die Wände,
Deren stete Enge ich verstehe¹. —

Небо съежилось зловеще, тучи
Наползают грозно с горизонта,
Словно тело тени, жутко белят
Белым, известью по солнцу,

Мрачно отделяют землю от Вселенной,
И она звездою быть не в силах.
... Мука видеть это и не мочь вмешаться,
Ярость душит, слепит, оглушает.

Предначертаны природы проявления, как судьба,
Без моего участия все вершится в ней, и я ей
Так ненужен, что бегу укрыться в тесноту и камень
Города — он больше мне понятен.

Но что происходит в городе — этой новой родине современного человека? Стихотворением «Берлин» Х. Шиллинг отвечает на этот вопрос:

Steinheimat goldener Laternen.
So saugst du ein mich in die Rasereien.

Du würdest längst mich mit dem Sinn entzweien,
Wenn auf den Dächern schwiege nicht der Mond². —

¹ Wolfenstein A. Natur // W. A. Werke. Mainz, 1982. Bd 1: Gedichte. S. 95.

² Schilling H. Berlin // Menschen. Zeitschrift neuer Kunst. 3. Jg. Sonderheft, Dezember 1920. S. 158.

Я втянут в золото горящих фонарей
Моей безумной родины из камня.

Она б давно могла лишить меня ума,
Да с крыши молча смотрит тихая луна.

Возвращение в «более понятную тесноту каменных стен города», дребезжание трамвайных рельсов, гам людской толчеи, чад фабричных труб нисколько не ослабляет чувства неприкаянности, напротив, доводит его до той грани, за которой всякое восприятие действительности дробится, крошится, фрагментируется, очуждается и формально выплескивается в «симультанный стиль» — "удар ножа, / и магазин, и воровство, и деньги, и пожар»:

Straßenbahnschienen klirren,
Hundert Menschen umschwirren,
Fabriken umrauchen dich,
Ihm Ohre gellt dir: — Messerstich,
Geschäft, Diebstahl, Geld, Brand —
Wände stürzen über dir ein:
Du verkümmerst, wirst klein und gemein —
Hinaus!
Hinaus aufs Land!

Это стихотворение Г. Энгельке, погибшего в самые последние дни войны в 1918 году, названо им «Душа»¹. Средствами звукоживописи, нагромождая «г» на двойное «gg» и пользуясь принципом монтажа для изображения мгновенно сменяющихся картин, поэт акустически и оптически фиксирует неуютность города для души. «Прочь! / Прочь на природу!» — восклицает душа, устав от этого шума, — и все вновь повторяется по кругу. Такая двойная оптика отношения к городу уже рассмотрена в контексте, который точно передан строкой из И. Р. Бехера «Singe mein trunkenes Loblied auf euch großen, ihr rauschenden Städte» — «Хмельную песнь хвалебную пою вам, города, большие, шумные».

Лирика природы в подавляющем большинстве своем встроена в мотивную структуру экспрессионистского странствия и совпадает с его этапами: созерцание, удивление, желание слиться с природой и понять ее, отдохнуть, отдышаться:

¹ Engelke G. Seele // E. G. Das Gesamtwerk. Rhythmus des neuen Europa. München, 1960. S. 69.

Ich bin kein Streiter mehr und nur ein Schreiter¹.

Ф. Блей, играя фонетическим сходством, совмещает «спорящего» и «шагающего» — «Не спорщик больше я, а только путник».

Но эта лирика перестала бы быть лирикой модернизма, если бы такое созерцательное благодушие и умиление органично не переходило в свою противоположность, не остраялось, не деформировалось. Проследим эту кривую линию, или этот экспрессионистский «прогиб» в картине бытия.

В антологию «Мистраль», которая, как уже отмечалось, вся выдержана в двойной оптике — «в нас ужились две натуры» — А. Р. Мейер включил стихотворение А. В. Хеймея «Ландшафт». Небольшой фрагмент из него демонстрирует это освоение и присвоение природы, ее «впускание в себя» — по Новалису — «Zueignung». Этот процесс происходит точно так же, как в лирике Большого города, и в той же последовательности, как в проанализированном цикле Г. Мюрра «Гамбург».

I

Kommst als Fremder hier hindurch gegangen,
wirst du die Landschaft nicht sogleich verstehn,
du wirst zuerst nur Einzeldinge sehn
und stehst verstrickt und bist von ihr befangen.

Erst später und beim dritten Wiederkommen
eint dir sich alles und es wird ein Ganzes.
Luft, Berge, Wasser, Aecker, Bäume, Wiesen,
die fern und nahen, einem Licht entglommen,
sind Brüder nun und Kinder eines Glanzes;
ein Lebensbild und Gleichnis ist in diesen.

II

Von wannen Gleichnis und woher das Bild?
Ein jedes Ding für sich ist fürchterlich;
hart, einsam, ungesellt erschreckt es dich,
du fliehst und bist dem Schicksal wie ein Wild.

Da aber Licht aus Gestirnen quillt,
löst sich der Schauer, es verbindet sich
harmonisch alles, und auch dich und mich
erlöst vom Bann. Die Unruh ist gestillt.

¹ Blei F. Heimkehr // Die Aktion. 4. Jg. 1914. Sp. 311.

Denn wir erkennen uns in jedem wieder,
wir sind lebendig Lebendem verwandt
und wissen nun den Sinn und sind ein Wille,
sind nichts und alles. Und wir sinken nieder,
Wir haben uns in Licht und Land erkannt
und wir ergeben uns in aller Stille.

III

Da wacht die Landschaft auf, und hingegeben
bin ich an sie und bin ein Teil von ihr,
bin Ton und Farbfleck gleich Strauch und Tier,
ich bin beglückt und bin ein Teil vom Leben¹.

Начав свое странствие чужаком, внимательный и любопытный путник принимается складывать из непонятных прежде и отдельно существующих фрагментов — «Ein jedes Ding für sich ist fürchterlich; / hart, einsam» — великолепную цветную картину, в которой все оказывается при ближайшем рассмотрении гармонично связанным — «es verbindet sich / harmonisch alles». Тогда и начинает выкристаллизовываться совершенно противоположное чувство родства всему сущему: «wir sind lebendig Lebendem verwandt». Странник узнает себя во всякой детали мироздания — «Denn wir erkennen uns in jedem wieder», к нему приходит ощущение его понимания — «und wissen nun den Sinn», тайны нет более ни в цвете, ни в звуке, ни в живой или неживой материи — «bin Ton und Farbfleck gleich Strauch und Tier», и он, счастливый, чувствует себя частью природы — «ich bin beglückt und bin ein Teil vom Leben...».

Именно так и чувствует себя герой Новалиса: все странным образом вступило во взаимодействие, упорядочились и «спарились» диковинные вещи и явления, все встретилось со всем и ничто более не существует отдельно и само по себе: «Nun fand er überall Bekanntes wieder, nur wunderlich gemischt, gepaart, und so ordneten sich selbst in ihm oft seltsame Dinge. Er merkte bald auf die Verbindung in allem, auf Begegnungen, Zusammentreffungen. Nun sah er bald nichts mehr allein»².

Такую встречу высшего порядка фиксируют многие стихотворения других авторов. У фон Хатцфельда в стихотворении «Осень» это звучит таким образом:

Berge sind sein und Abende in der klaren Luft,
Die saftigen Früchte und ein letzter Duft

¹Heymel A. W. Landschaft // Der Mistral. Eine lyrische Anthologie. Berlin, 1913. S. 24—26.

²Novalis. Der Lehrling // N. Schriften. Bd 1. S. 80.

Von späten Rosen
Und die Heimatlosen,
Die auf fremden Straßen ziehn,
Sein sind die Stunden am roten Kamin
Und die Vögel sind sein,
Die nach südlichen Nestern fliehn,
Die Sonne und die Süße im reifenden Wein,
Wälder, die brokaten stehn in ihrer goldenen Pracht,
Die das Verschwenden des Sommers müde gemacht,
Die bunten Gärten sind sein und der große Wind
Und all die Armen, die jetzt ohne Häuser sind¹.

Через повтор притяжательного местоимения «его — sein» происходит собрание в единое целое — картину осени — отдельных атрибутов, к которым органично причислены и те, кто является или только чувствует себя в этой осени бездомным. Стихотворение элегантно завершается, замыкается на диалог с женщиной, постигшей суть такой осени и характер ее связи-родства с лирическим героем: «А вечером ты сказала мне: «Ты хотел бы как в летний день / Расточительством лета владеть / И вновь в царстве его оказаться»:

Am Abend sagtest du zu mir:
„Möchtest du wieder wie im Sommertagen
Dies selige Verschwenden in den Händen tragen,
Und möchtest du wieder im Sommer stehn,
In deiner Kraft und reifem Lieben,
Und wieder mit ihr die Abendwege gehn,
In ihren Worten ausruhn und still sein, ganz still,
Oder ist alles schon so von dir getrieben,
Daß deine Seele daran nicht denken will?
Oder ist dir alles so nah und so leuchtend wie einst,
Daß du allein sein willst und manchmal weinst?»²

Такова эта антропологическая константа — потребность вернуться к утраченному единству, соединить разъятое и возможность понимания всего сущего, в котором природа, родина, женщина — однопорядковые явления, как это представлено в уже цитировавшемся стихотворении А. фон Хатцфельда: «Теперь хочу разъятое собрать, / Соединить свои богатства воедино, / Все голоса, что меня звали / И всех людей, что меня знали / И любви моей давали имена, / Собрать как драгоценности, как песни и по-

¹ Hatzfeld A. von. Der Herbst // A. von H. Gedichte. Leipzig, 1916. S. 8.

² Ibid.

НЯТЬ»:

Jetzt will ich alles wieder einen,
Daß es in meinem Schoße ruht,
Will alle Stimmen, die mich meinen,
Kostbar wie Menschen, die mich kannten,
Und alle meine Liebe nannten,
Wie Lieder sammeln und verstehn¹.

Природа в ее застывшем зимнем варианте как символ «не-жизни» будет рассматриваться далее в контексте основных философем лирики Ницше. Нагнетание ощущения чужести в лирике природы происходит за счет содержательного и формального острания. Экстремальное размывание миметической основы образа, как во всех прочих направлениях экспрессионистского отчуждения, завершается в области текстуры. Таковы стихотворения А. Алльвона «Лето», «Весна» и т.д.:

Sommer

Beten Auge eine Sonnenkraft
Rüttelt reiche Last der Hände
Ballt Pracht die Zähne in den nacken
Sehnen dich fern
Sehnen dich nah
Blau du
Thron du
Stürzen du
Siedet ein Gold
Wald wandelt im Himmel heiß
Wallen Wipfel der Sonne
Sonne
Welt weint in einer reichen Brust.

Frühling

Sonne stickt eine Faust
Beugt rieslings den Kopf und sperrt
Drang trinkt
Zerfließen zäumt schurzauf
Und flackernde Bäume

¹ Ibid. S. 7.

Der Mund mordet die Sonne
leib lebt nicht
Bang bengt
Stößt Siegsturm in die Tiefenweiten
Und Jauchzen sinkt

Die Frühe zagt in die Sonne Blüten
Wärme kreist einen einzigen Ball
Ringt Kugel umeinander
Singt See in einer Seele
Gelben Falterhände in die Ewigkeit
Blau¹.

Однако и в данном случае более сложным для интерпретации является вполне полноценное в синтаксическом плане стихотворение с эффектом структуры, каким, например, можно считать «Ночь в летней свежести» А. Вольфенштейна:

Vor der verschlungenen Finsternis stöhnt
Stöhnt mein Mund,
Ich, an Lärmen unruhig gewöhnt,
Starre suchend rund:

Berge, von Bäumen beharrt, ruhn
Schwarz wüst herein,
Was ihre Straßen nun tun,
Äußert kein Schein, kein Schrein.

Aber ein wenig sich zu irren
Wünscht, wünscht mein Ohr!
Schwänge nur eines Käfers Schwirrn
Mein Auto vor.

Wäre nur ein Fenster drüben bewohnt,
Doch im gewölbten Haus
Nichts als Sterne und hohlen Mond
— Halt ich nicht aus —

Halt ich nicht aus, meinem Schlaf allmächtig umstellt!
Fremd, fremd und nah —
Durch den See noch näher geschwellt,

¹ *Allwohnt* A. Frühling // *Der Sturm*. 9. Jg. 1918. Heft 7. S. 91.

Liegt es lautlos da.

Aber glaubt mich nicht schwach,
Daß ich, — soeben die Stadt noch gehaßt —
Nun das and flieh —импак54es ist nur die Nacht —
Nur auf dich, diese Nacht, war ich nicht gefaßt!

Wie du tot oder tausendfach unbekannt
mein schwarzes Bett umlangst,
Nirgend durchbrochen von menschlicher Hand,
Tötet mich die Angst¹.

Не вынести чуда такой ночи человеку городскому, привыкшему к другим шумам и запахам, уж слишком она хороша и роскошна. Он не слаб и не трус, но ночь, ночь сама по себе невыносима в ее властности и подчиняющей себе все человеческое существо силе. Красота ее кажется жуткой, потому что в ней нет ничего от привычных картин города: вместо света в окнах — только звезды и луна. Все кажется таким чуждым, но таким близким: вокруг, везде. И как мольба, просьба понять, — не думайте, что я, только что проклинавший город и ненавидящий его, бегу и из природы, — это все ночь виновата. Она, непонятная, неизвестная, мертвая, окружившая человека, обложившая его со всех сторон, вселяет в него ужас и делает одиноким. «Не вынесу я этого» — таков характер амбивалентности такого экспрессионистского отношения к природе. Как и в эпиграфе, лирический герой стихотворения Вольфенштейна не чувствует себя «достаточно хорошим» для всех чудес природы.

И все же и в природе есть постоянные верные друзья — братья — «Hier bin ich, Freunde!»², неизменно внушающие лирику безграничное доверие. Это деревья.

Bäume, meine Brüder³.
Freund Baum, mehr Freund als alle Menschenfreunde!⁴

Почитание дерева и характер поклонения ему приобретает отчетливый языческий характер. Именно такому отношению посвящено стихотворение Ф. Яновитца «Языческая песнь», в котором деревья наделяются магическими свойствами, например, могут излечивать больных:

¹ *Wolfenstein A.* Nacht in der Sommerfrische // *W. A. Werke.* Mainz, 1982. Bd 1: Gedichte. S. 96—97.

² *Jacob H. E.* Oden des Atmenden Walds // *Der Feuerreiter.* 1. Jg. 1922. Heft 3. S. 110

³ *Goll Y.* Dichtungen. Lyrik. Prosa. Drama. Berlin; Neuwied, 1960. S. 173

⁴ *Landau L.* Freund Baum // *L. L.* Noch liebt mich die Erde. Gedichte. Bodman- Bodensee, 1969. S. 27.

Bäume können Kranke heilen¹ —

или одушевляются:

Die Bäume wollen auf die Sprache nur verzichten,
Sonst hätte sich ihr Wesen menschhaft eingesetzt...
Unfaßbar wie ein Traum und bis zum Saum gestaltet².

В своем совершенстве они остаются непостижимыми существами, но это не та чужесть, которая отпугивает и отвращает, а та, что манит, привлекает, вызывает восхищение: «Unfaßbar wie ein Traum, Unbegreifliches Wesen».

Лейтмотивом такого воспевания дерева практически во всех стихотворениях остается мысль, что дерево есть путь, ступенька к Богу, связующее звено между ним и человеком.

Unbegreifliche Wesen,
die ewig stille stehen,
den schweren Weg zum Himmel
doch jährlich ein Stückchen gehen.

Immer steigen sie höher,
zufrieden, wenn das Licht
der ewigen Sterne ins Dunkel
sich ihrer Wipfel flicht.

Denn des Tages Opferbrand
Ist zur Kühle dann verglommen.
Mag als Gruß in Gottes Land
Jetzt sein grüner Rauch noch kommen³.

Константным является желание превращения в дерево, обладания всеми его качествами:

Nicht Mensch! auf einer Wiese
Ein grüner Baum zu sein!
O, wie erlöst mich diese
Gnade von aller Pein!¹ —

¹ Janowitz F. Heidnisches Lied // Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst. Leipzig, 1913. S. 235.

² Däubler Th. Wald im Winter // Die Weissen Blätter. 4. Jg. Quartal April-Juni 1917. S. 83.

³ Janowitz F. Bäume // Arkadia... S. 233.

или общения с ним как с последней надеждой на близкое существо:

Ich muß durch viele Nächte gehn,
Niemand ist bei mir. Nur ein großer Baum:
Die Zeit geht schwer durch seine Zweige².

Уподобление дереву обещает истерзанному и диссоциированному *Я* внутренний мир и покой, возможность заглянуть в самого себя и обретение тишины:

Ich möchte still sein wie ein Baum,
Mich tiefer in mein Wesen neigen
und aus mir wachsen in den weiten Raum.

Ich möchte still sein wie ein Baum
und schweigen — schweigen —
und höher steigen...
und nur die Winde um mich raunen lassen;
und wieder sinken tief im Traum
und höher heben mein Gesicht
empor zum Licht³.

За это стихотворение, названное Э. Краусом «Внутренний мир» и опубликованное в одном из номеров «Фаэтона» 1919 года, по результатам читательских симпатий автору была присвоена первая премия в размере 100 марок. Стихотворение трудно причислить к особым достижениям позднего экспрессионизма, но в нем нашло выражение мироощущение, общее для этого послевоенного времени: полной неприкаянности и поиск точки опоры. В этой ситуации символ дерева воплощает утраченную надежность, стремление к свету и твердую почву под ногами. Стихотворение Й. Амбергера «Брат мой дерево», опубликованное в этом же 1919 году, объясняет причину обращения за поддержкой к дереву, противопоставляя его корневую систему отсутствию подобных корней у человека. В вечного странника человека превращает это отсутствие «укоренелости», свойственной всякому дереву:

Du mein Bruder Baum gefesselt an die Erde,
Du streckst mir hilfreich deine Hände hin,

¹ *Idem.* Krank // Arkadia... S. 231.

² *Hatzfeld A. von.* Gedichte. Leipzig, 1916. S. 7.

³ *Kraus E.* Innere Friede // Phaeton. 1919. Heft 6. S. 3.

*Der ich entwurzelt, Weltenwanderer bin,
Ausbreitest Arme liebender Gebärde.*

Du sprichst mit tausend Zungen ohne Sinn.
Dich Wind verwehte, Sonne dich verzehrte.
Ich bete, daß dein Laubkleid Flügel werde,
Und bleibe dein Vermächtnis, werde Tod Gewinn.

Wir trinken süßes Licht mit tausend Augen,
Mit tausend Munden wir am Dunkel saugen:
Es löst sich Erde in des Blutes Laugen.

Du hebst o Heiliger die Hand zum Segen,
Mir deine Stille in das Herz zu legen:
So kann Geweihten nichts mehr mich bewegen¹.

Святость дерева не подвергается сомнению, так же как и его принадлежность к существам высшего порядка: «Bäume, Sonne Sterne / Tanzen eine Bahn». Чтобы воссоединиться с мирозданием, достаточно сохранять внутреннее родство и единство с деревом:

Die Bäume sähen goldenen Wind.
Ich geh im vollen Blühen auf,
Ich wachse in den Baum hinauf,
Ich werde, wie die Bäume sind.

Den offenen Himmel aufgetan,
Daß Blut in Bläue überfließt,
Von goldnen Strömen ganz durchsüßt —
So hebt das ewige Taumeln an,
Der große Sang,
Der große Gang:

Bäume, Sonne Sterne
Tanzen *eine* Bahn.
Wirf dich in die Ferne,
Schließ dich an!²

Поэтому и видится экспрессионистскому лирику возможность возвращения к дому и себе самому именно в таком мистическом единении с

¹ *Amberger J.* Mein Bruder Baum // Der Weg. München, Juli 1919. S. 2.

² *Fischer R.* Unter Bäumen // Das neuste Gedicht. 1918. Heft 10. S. 16.

деревом и через него — со всем миром:

Nun gehe ich baumhoch durch den Abend in mein Haus.
Nun füllen die Bäume und ich das ganze Weltall aus¹.

Выводы III части

Потенциал чуждого оказывается практически неисчерпаемым. Он охватывает сферы варварского/языческого, расового/этнического, культурного (во времени и пространстве), экзистенциального, полового, подсознательного. Во всех названных проявлениях он внятно и отчетливо проговаривается в лирике экспрессионизма. Его структурирование в порядках ксенологии имеет для нас прагматическую и теоретическую ценность.

Как выяснилось, пронизывающий всю мотивную структуру лирики мотив экзистенциального странствия и возвращения «назад к сути вещей» — «Rückkehr zum Wesen der Dinge» — явно превосходит самого себя и превращается в некий архетипический концепт. Он структурирует все прочие мотивы и проблемы, подчиняет их закону, ритму, последовательности, обычаю пути с его остановками, усталостью, ожиданием, любопытством, тревогой или страхом.

Путь оказывается самой органичной формой бытия экспрессионистского «странного человека» во времени и пространстве, так как путь, прежде всего, связан всегда с чудом и волшебством неожиданного мгновения и приближения к «другой жизни». *В пути* воображаемое фиктивное пространство и принципиальное отсутствие конкретной цели наиболее естественным образом обретают масштаб бесконечного. К тому же это всегда некое промежуточное пространство «между небом и землей» и при этом «ни земля, ни небо». Мгновения времени сгущаются лирическим *Я* до впечатления и представления о вечности. *Путь* удовлетворяет любопытство и жадность всякого сорта в наибольшей степени. В то же время *путь*, при всей опасности и нестандартности поджидающих ситуаций — самая безопасная и приятная форма «борьбы с опостылевшей действительностью».

Экспрессионист — не революционер в том расхожем смысле слова, в каком он часто фигурирует в критической литературе. Истоки его мятежа — не социальная революция. Только в единичных работах экспрессионизмоведение обратило внимание на «нереволюционные источники» этого взрыва молодежи².

Отвращение к культуре, следующая за ним потеря самого себя и самоотчуждение оказываются не результатом политико-экономического со-

¹ Fischer R. Erweiterung // Ibid. S 14.

² В нашей библиографии это работы В. Гебхардта, А. Гелена, Й. Германда, Р. Прейзнера (Gebhardt W., Gehlen A., Hermand J., Preisner R.).

стояния общества, а, по выражению В. Гебхардта, «проявлением естественной антропологической потребности *в чуждом как инаком и новом*». Время, как заметил А. Гелен, само по себе было готово к экспрессионизму, и сформировавшаяся к этому моменту внутренняя «потребность в мистереи» и выдвинувшийся в авангард общества «экзистенциалист-самосожженец» сконцентрировались именно в рядах художников.

Главным действующим лицом этой лирики стал не просто «новый человек» из идеализированного будущего, а совершенно новый, другой тип свободного, независимого, дерзкого и очень усталого молодого человека. Это — архетип чужака, странного странника. Он как лирическое *Я* или объект и повод его художественного переживания не обязательно зримо присутствует в тексте каждого стихотворения, но вся деформация и без того искажившегося мира, его перспективированное разглядывание и толкование осуществляется его глазами и от его имени.

Именно в своей чужести всем и всему такой тип личности — наиболее независим. Но в ней же он и наиболее жестоко одинок и глубоко уязвим. В своей инакости он — катализатор поступка, действия. Но в этой же сфере сосредоточены и все претензии к его неисполненной революционной миссии. В этом смысле он, разумеется, может выступать в качестве того самого «нового человека», к которому устремлялись все утопии и на которых паразитировали все известные тоталитарные режимы. Поэтому всякому, кому вздумалось утилитарно оценивать плоды этого литературного движения или обвинять его в чем угодно, не приходилось искать далеко и ломать себе голову, «чье же это дитя» («Wes' Geistes Kind»).

В чисто литературном и эстетическом плане личность чужака оказалась необыкновенно привлекательной своей потенциальной динамикой и бездонностью резервуара противоречий. Она наиболее всего годилась для сюжетной коллизии, неожиданного поворота, эффекта обманутого ожидания и эпатирования, «застигнутой врасплох мысли», неожиданной, озадачивающей и всегда двойственной концовки. Странная во всех отношениях личность наиболее естественно могла позволить себе странно мыслить и соответствующим образом выражаться. Формальное очуждение в лирике экспрессионизма не желает знать никаких границ и законов.

На большом количестве стихотворных примеров продемонстрировано, как многообразие тем, мотивов, общих и индивидуальных голосов звучат «на территории» одного из коннотативно-ассоциативных *полей чуждого* и их пересечении. Главенствующее положение поля родственно-географического значения не вызывает сомнений: «Heim kehrt ich und finde nicht heim» — «Домой вернувшись, дома не нашел я» (А. Эренштейн).

Не менее значительна поэтическая фиксация «права на владение» человеком различными аспектами действительности, начиная от мира в целом и заканчивая своим собственным телом: «Eines weiß: Nie und Nichts

wird mein. / Mein Besitz allein: Das zu erkennen» — «Знать одно: ничто и никогда твоим не будет. / Пониманье этого — вот все, что мне принадлежит» (Ф. Верфель).

В поле «известности—неизвестности» происходит осмысление действительности в ракурсе постижения всего иного («воспринятое иное» — «das aufgefaßte Andere»), которому «Ни имени мне не найти, ни родины» — «Für das ich Namen nicht und Heimat fände» (Р. Леонгард). Здесь же разворачивается истинная трагедия непонимания друг друга и принципиальная невозможность в современном мире полноценной коммуникации: «Nie also wirst du begreifen, was ich dir sage, / denn alle Worte erfrieren bei hohem Verstehen— / traue nur dem gemeinsamen Schweigen» — «Итак, никогда не поймешь, *что* тебе говорю я, / ведь всякое слово застынет в момент постиженья — / пусть только молчание наше внушает доверье» (Г. Казак).

Жгучее любопытство ко всему загадочному "размещается" в поле со значением странного: «Das ist das dunkle Rätsel der verliebten Frauen / Und ihres Wesens unerforschte Seltsamkeit: / Bald biegt ihr Schlanksein in ein fremdes Wiegen» —»Темна загадка женщины влюбленной, / Непостижима суть странности ее: / Вдруг грация мгновенно изломом жутким обернется» (П. Цех). В нем же разместился и интерес к экзотическому и чужеродному: «Wir sind nach Inseln toll in fremden Welten» — «Сошли с ума по островам в чужих пространствах» (Э. В. Лотц). Отмечены также зоны наложений и пересечений различных *значений чужести* и практическая невозможность четкого семантического разграничения понятий, как в паре *eigenartig—fremdartig*.

В основных мыслительных категориях экспрессионизма представлены все аспекты сегодняшнего социально-антропологического толкования термина *отчуждения*. Относительно этих координат сформировался тематический фундамент лирики этого десятилетия. Глобальное отчуждение в экспрессионизме — это его своеобразная «лирическая антропология». Она задает параметры тематического фундамента и определяет узлы всей его мотивной структуры. Как выяснилось, в странствии экспрессиониста при всем его бесцельном и лабиринтном блуждании не так уж много дорог в общей сложности. Его отчаяние, или экспрессионистское «горе от ума», не носит абсолютно тупикового характера. Для полного отчаяния, которым его, как правило, характеризуют, экспрессионист слишком молод и слишком хорошо образован, слишком любопытен и жаден. Да, он постоянно в трагическом раздвоении, но это беспокойство и задает экспрессионистскому творчеству ритм, а само странствие делает потенциально бесконечным. Всякое постижение мира в духе экспрессионистской программтики — «назад к сути вещей» — принимает характер движения маятника. На всех без исключения направлениях этого странствия — к Богу, к человеку, к природе, к себе самому — это сначала максимально возможное прибли-

жение до того предела, когда цель перестает восприниматься как нечто целое и становится совершенно чужой, и тут же максимально возможное удаление до той границы, за которой она перестает просматриваться и исчезает.

Отношения с миром, Богом и человеком строятся по принципу «приближения — удаления», «любви — ненависти», «любопытства — безразличия», «понимания — отторжения». Религиозная, любовная и пейзажная лирика представлены в ином ракурсе, а именно, не только как уход от Бога, женщины, бегство из мира и природы, но и как возвращение к ним, правда, трагически не состоявшееся. В конце такого поиска-странствия Бог остается непознанным и безымянным, любовь к женщине принимает форму опасной страсти к незнакомке и чужачке, а природа то предстает в своем зловещем обличье, то, напротив, — в лице дерева — является символом точки опоры, образцом оседлости и укоренелости.

Порядки, организованные различными коннотативно-ассоциативными полями и основными линиями отчуждения субъекта в мире, пересекаются, взаимно дополняют друг друга и уточняют общую мотивную структуру. Так, например, в любовной лирике экспрессионизма отношение к женщине-чужачке отражает весь спектр значений *чужести* и их тончайших оттенков. И все же эта *чужест* притягательна, она обращается в свою полную противоположность, и женщина видится «и родиной и пищей, ребенком и женой, и вдохновением, и посохом, и целью, и ступенькой...» (М. Германн-Нейссе).

Очуждение в экспрессионизме осуществляется как традиционными, так и авангардистскими приемами. Это различные способы деконструкции действительности. Но даже в использовании стандартных элементов поэтики, например традиционных видов метафор — «овеществления» и «персонификации», отмечено новаторство экспрессионизма. В работе сделан вывод, что в потребности очуждения он достиг такой мощи своих субверсивных стратегий, что *деконструкция* превратилась в *способ конструирования* новой художественной реальности. Следуя предостережениям своего кумира Ницше о «непродуктивности красивого» и о том, что «красота портит желудок», экспрессионисты творили свою фиктивную реальность в сфере безобразного и утверждали, что для них принципиально не существует материала неэстетического. Переосмысление функций синекдохи (полная оторванность от целого) в военной лирике, где человек был расчленен буквально, и лирике Большого города, где он был низведен до ничтожной песчинки, — характерный пример экспрессионистской радикализации традиционной поэтики и ее превращения в «экзистенциальную артистику».

В формальном отношении вся лирика экспрессионизма разместилась в пространстве между традиционной структурой и авангардной текстурой.

Последнюю принято абсолютизировать и считать «собственно экспрессионизмом». Но это не так. Лирика этого периода предоставляет сколько угодно примеров того, когда высокая трагика модернистского поэта обитает в зоне конвенционального и не обязательно удаляется от вполне традиционных классических или романтических мотивов, форм и вообще всей поэтики. Те формально-языковые явления, которые укладываются в «негативные категории», и которые называют «экспрессионистскими», есть только одна из возможных форм, сложившаяся и существовавшая наряду с другими начиная с 1890-х годов. «Собственно экспрессионизм», таким образом, есть некая константа в ряду формального многообразия, характерного для лирики от раннего Георга до позднего Бенна. Она *всегда наготове* и доминирует у отдельных поэтов или целых групп на протяжении периода, гораздо более продолжительного, чем экспрессионистское десятилетие. Но именно в это десятилетие в условиях субкультурного противостояния эта «константа субверсивности» выдвигается на передний план, хотя литературоведение и признает, что самые заметные признаки не всегда самые существенные. Такое положение вещей вынуждает литературоведов сделать признание, что «точно определить стиль экспрессионизма невозможно, потому что это не стиль»¹.

Комплементарность категории чуждого проявляется в лирике чрезвычайно многогранно и пронизывает все ее аспекты — от формального до мировоззренческого. Это порождает специфику экспрессионистской поэзии, заключающуюся в ее амбивалентности и диффузности. Амбивалентность проявляется в фатальном соседстве и нередкой взаимозаменяемости контрастных понятий — «Fernweh, Nahweh, beide, / Sie ruhn wie Schwerter in der Scheide» (О. Лерке), — они существуют только в диалектическом единстве и представляют собой некий «динамический синтез» (В. Хиндлер). Невозможно представить «негативные категории» и «субверсивные стратегии» экспрессионизма не на фоне структурного спокойствия и благополучия. Диффузность феномена сказывается в размытости, зыбкости его границ и постоянном взаимодействии с устойчивыми структурами других художественных систем.

Большое количество анализируемых поэтических текстов делает очевидным синхронное наличие в тексте противоположных чувств и ощущений. *Чужести* всегда сопутствует другой полюс, который эксплицируется по-разному или вовсе не вербализуется, но всегда незримо присутствует в ткани текста. Эти два полюса создают между собою поле постоянного напряжения и находятся в отношении, которое выражается модальностью уступительности. В языковом воплощении такое чувство нередко облекается в форму модальных частиц «doch, denn, dennoch» — «и

¹ Žmegač V. Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende. Wien; Köln; Weimar, 1993. S. 223.

все же». Данная синтаксическая связь в частотном отношении так же репрезентативна, как и сам *мотив чужести*, выраженный лексемой *fremd* и производными. Она отслеживается нами по всем линиям отчуждения — приближения: в странствии к Богу, природе и женщине.

С прагматической точки зрения структурирование основных интенций, мотивов, формально-стилистической стороны этой лирики по профилям чужести и в соответствии с относительным характером и комплементарностью *категории чуждого* проявило себя как продуктивная исследовательская стратегия. Она позволила охватить лирику разных течений экспрессионизма, при этом ни один из аспектов явления не оказался случайным, а, напротив, был связан со всеми другими и обеспечивал его целостность. Например, мессианский экспрессионизм с его риторикой и пафосом, сентиментальным тоном, рифмованными программными паролями, политической незрелостью и эфемерными идеалами явно порождается огромным утопическим *потенциалом чуждого*, где органическая потребность в новом, дальнем, неизвестном сопряжена с верой в более совершенное и целесообразное будущее, которому нет имени. Принципиально в этом нет ничего нового. Еще Гейне почему-то непременно «хотел стать японцем». Но у экспрессиониста с *чуждым* свой собственный уговор. Его потенциал в лирике этого периода принимает совершенно конкретные формы воплощения, которые составляют элементы *пути*: выход в путь (Aufbruch), жизнь в пути (Unterwegs), все виды и формы изменения и развития в пути (Veränderung) и возвращение (Rückkehr).

Поэтому обвинять экспрессионизм в призрачности его глобальных и невыполнимых интеллектуальных проектов не имеет смысла. Эстетическая значимость мессианской поэзии, действительно, невелика, но это, тем не менее, полноправный орган в теле экспрессионизма, а не нарост на нем. Неправомерными представляются и рассуждения о любовной или пейзажной лирике в контексте случайного и нетипичного. Понятным становится также парадокс такого мощного всплеска религиозных настроений в поколении безбожников и богохульников, так как путь к Богу — неотъемлемая часть экспрессионистского движения в направлении неизвестного. Экспрессионистская религиозность оказалась очень далека от иудейско-христианских традиций. В религиозном смысле экспрессионизм интерпретировался как единение с Богом, но Бог так и остался неизвестным, безымянным, непознанным и сверзал человека в бездну ничтожества. Вся религиозная метафорика этой лирики является, по сути, неким камуфляжем. На самом деле такой экспрессионистский «товарищ человечества» крайне далек от расплывчатой христианской утопии. Патетический вскрик, восклицание экспрессионистской личности интерпретировались обычно как гуманистическая вера в человека, но они оказались осмыслением нищезанесенных предостережений и жалобой на безысходность человеческого жре-

бия. Жаждавшим вселенского братства казалось, что экспрессионизм старается удержаться на экстаичных высотах Единства — этакое Верфелевское «Wir sind!» — Мы есть!» Но этот призыв был лишь эфемерной опорой в неустойчивом равновесии чужака между «я» и «мы».

Кроме прагматической, данная исследовательская стратегия имеет и теоретическую ценность. Не оставив за пределами своего действия практически ни одного сколько-нибудь существенного фрагмента общей мозаики экспрессионистской лирики, она, по нашему мнению, подтвердила тезис о *тотальной чужести* как о *главенствующем мироощущении* поколения: «Wie ist die Welt so heimatlos!» (О. Лерке). Если в предыдущих художественных системах это ощущение только заявляло о себе, спорадически выплескивалось относительно той или иной сферы человеческого бытия и сознания, нащупывало способы своей экспликации, то в экспрессионистское десятилетие оно перекрывает и поглощает все прочие настроения и голоса.

Часть IV. ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ ИГРА С ТРАДИЦИЕЙ: ПРИСВОЕНИЕ ЧУЖДОГО

Zwischen dem Ähnlichsten gerade lügt der
Schein am schönsten. —

Красивее всего лжет видимость сходства.
Ф. Ницше¹

Присвоение чуждого современная ксенология определяет как антропологически детерминированный процесс, присущий индивидууму в процессе познания в качестве одного из его неотъемлемых свойств. Транспонирование этого явления из одного дискурса в другой привело антропологов и литературоведов к выводу, что одной из самых широко распространенных форм присвоения чуждого является интертекстуальность в ее маркированном и немаркированном вариантах². Но и задолго до формирования такого понимания интертекстуальности в современной науке и вообще появления самого термина сущность этого процесса не вызывала сомнений. Уже Новалис в своих философских фрагментах обозначил такое явление как *комплементарность чуждого и нечуждого* и высказался следующим образом: «Den Geist reizt das Fremdartige. Verwandlung des Fremden in ein Eignes, Zueignung ist also das unaufhörliche Geschäft des Geistes. Eins soll kein Reitz und nichts Fremdes mehr seyn — der Geist soll sich fremd und Reitzend seyn, oder absichtlich machen können» — «Чуждое будоражит дух. Превращение чуждого в свое, присвоение является, таким образом, непрерывным занятием духа. Когда-нибудь не должно быть более ничего волнующего и ничего чуждого — сам дух должен стать для себя чуждым и волнующим или намеренно делать себя таковым»³.

Эта сторона «непрерывного занятия духа» экспрессиониста-лирика столь же интересна и значительна, как и вся его деятельность разрушительного и деструктивного характера. Без нее нет лирики экспрессионизма, и дальнейший разговор о ней пойдет в русле представленных в ней поэтических традиций и форм их присвоения. Любопытным, однако, следует признать тот факт, что многовековая поэтическая традиция в значительной степени вошла в поэтику лирика-экспрессиониста, словно с подачи его кумира Ницше. Она преломилась через призму его «перспективной оптики жизни» и в самом своем характерном и привлекательном варианте предстала именно в тех случаях, когда явно или скрыто пользовалась арсеналом его поэтики.

¹ Nietzsche F. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und Keinen. Stuttgart, 1997. S. 227.

² Такие выводы были сделаны, в частности, в русле межкультурной германистики в определении ее особых перспектив и стратегий. Об этом см.: Turk H. Intertextualität als Form der Aneignung des Fremden // Perspektiven und Verfahren intertextueller Germanistik. München, 1997; Intertextualität. Formen, Funktionen / Hrsg. Broich U., Pfister M. Tübingen, 1985.

³ Novalis Schriften. Die Werke. Das philosophische Werk I. Darmstadt, 1965. Bd 2. S. 646.

Утверждение, что именно с Ницше начался «семантический ремонт языка», не вызывает возражений ни со стороны литературоведов, ни со стороны философов или лингвистов. Также за аксиому принято утверждение, что Ницше задал «парадигму обновления языка». Если следовать логике этих утверждений, то правомерным представляется поиск составляющих этой парадигмы у Ницше, а затем анализ их продуктивного усвоения и развития в лирике экспрессионизма. Выявление структурных параллелей на всех языковых уровнях, включая целые литературные жанры, будет осуществляться в контексте следования традиции или игры с нею как проявление «присвоения чуждого».

Как мы уже подчеркивали, в наши намерения не входит выяснение степени понимания или непонимания экспрессионистами всей глубины философских идей Ницше. В центре наших интересов стоит система определенных поэтических приемов, свойственных философу и его последователям. Сосредоточив внимание на данном аспекте их лирики, мы исходим из того, что любые инновации не зарождаются в безвоздушном пространстве и степень их новизны весьма условна. По справедливому замечанию Г. Э. Якоба, рассуждавшего о природе лирики с 1910 года, «каждая волна в океане — это продукт силы двух предыдущих волн»¹.

По единодушному мнению исследователей экспрессионизма, гораздо более важным для этого поколения оказалось, что Ницше был «гениальным творцом языка», «ритором грандиозного калибра». Но когда литературоведы берутся определить его языковое значение для их творчества, то эти определения состоят из одних лишь превосходных степеней описательных категорий. К литературоведам присоединяются известные литераторы и сами экспрессионисты. Эти высказывания столь эмоциональны, что в их хвалебном хоре практически невозможно вычленить рациональное зерно. В 1921 году писавший об экспрессионистской прозе Макс Крелль заметил, что до Ницше «никогда прежде не писали столь лаконично и концентрированно. Никогда ни одно понятие не было так до краев насыщено разнообразием возможностей. Это эхо Ницше, с которого началась глубочайшая *исконизация* (Urbarmachung) слова»². Паульсен утверждает, что это был «величественный языковой жест уникального мистика, славящего Сверхчеловека», «Рихард Вагнер слова»³. Более конкретен Т. Манн, который, как известно, был большим знатоком философа: «Ницше придал немецкому языку чувствительность, художественную легкость, красоту, остроту, музыкальность, акцентированность и страстность — неслыханные до него качества, оказывавшие неизбежное влияние на всякого,

¹ *Verse der Lebenden* / Hrsg. Jacob H. E. Berlin, 1924. S. 13.

² *Die Entfaltung. Novellen an die Zeit* / Hrsg. Krell M. Berlin, 1921. S.10.

³ *Paulsen W. Deutsche Literatur des Expressionismus...* S. 52.

кто *после него* отваживался писать по-немецки»¹. Эрнст Штадлер в упоминавшейся лекции об истории немецкой лирики говорил, что «новый лирический стиль немыслим без этого влияния, которое коренным образом преобразовало все языковые средства и повлекло за собою в течение всего нескольких лет *совершенное языковое обновление*»². По поводу языка драмы Кайзера «Граждане Кале» Паульсен заметил, что для нее «все языковые шлюзы были открыты Ницше, которому язык также служил орудием в борьбе за духовное господство»³, так как он не только мыслитель огромного масштаба, но и поэт, хотя два эти его качества совершенно неделимы. Его влияние как лирика на экспрессионистов, возможно, гораздо более значительно, чем его философские и эстетические воззрения.

Обилие подобных высказываний убеждает в правомерности предположения, но не конкретизирует, в чем заключаются эти позаимствованные у Ницше «красота, острота, легкость, музыкальность, акцентированность» и прочие достоинства его лирической философии. Можно попытаться продолжить разговор о лирике экспрессионизма именно в таком ракурсе и наполнить эти характеристики конкретным языковым материалом. Отслеживание структурных параллелей на фонетическом, морфологическом, лексико-семантическом и жанровом уровнях значительно пополнит общую картину экспрессионистской лирики и представит ее с точки зрения традиционных элементов поэтики.

Глава 1. От поэтики Ницше к поэтике экспрессионизма

Собственно лирическое наследие Ницше невелико, но среди его стихов есть такие, которые вошли в историю немецкой поэзии. Это пролог к «Веселой науке» «Шутка, хитрость и месть. Прелюдия в немецких рифмах» (1882), «Песни Принца Фогельфрея» (1887), «Дионисовы дифирамбы» (1888), афоризмы периода 1869—1888 годов и «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого» (1883—1885). Он попробовал себя в нескольких лирических жанрах, однако его эстетической стихией стали афоризм, дифирамб и песнь, и их смешанные варианты. В них-то Ницше и задал *парадигму обновления языка*, которую экспрессионисты освоили эстетически и структурно. Они очень последовательно развили его принцип *подвижности в языке* и в силу своего понимания перенесли в сферу поэзии его мысли о сущности нигилизма.

О характере такого переноса и заимствования много размышлял Г. Бенн, формулируя основные принципы формальной артистики у Ницше и

¹ Pütz P. Thomas Mann und Nietzsche // Nietzsche. Werk und Wirkung. Göttingen, 1974. S. 92.

² Stadler E. Geschichte der dt. Lyrik der neusten Zeit // E. S. Dichtungen, Schriften, Briefe. München, 1983. S. 453.

³ Paulsen W. Deutsche Literatur... S. 19—20

в лирике экспрессионизма. По результатам этих суждений можно сделать вывод, что артистика — это комплексное явление, включающее в себя практически все традиционные элементы поэтики модернизма, но радикализованные в экспрессионизме до своей крайности в силу *смотрения через перспективную оптику жизни на Олимпе иллюзий*.

И Ницше, и Бенн требуют стиля, который вырастает из самого себя, то есть из своей собственной внутренней диспозиции, а не за счет какой-то смысловой или идейной нагруженности. Для обоих артистическое языковое творчество больше, чем видимая поверхность, это — трансформация человеческого переживания в слово, «мистическая связь в слове всех предметов и явлений» — «*die Dinge mystisch bannen durch das Wort*»¹. В своей поэтологии Ф. Ницше и Г. Бенн с большой любовью рассуждают о технике стихосложения, о роли морфологии, синтаксиса и звуковой стороны стиха; указывают, что артистика связана с чрезвычайно кропотливой работой над словом. Как по этому поводу выразился Б. Хиллебранд, исследовавший рецепцию Г. Бенном эстетических взглядов философа, «место встречи Бенна и Ницше — первичное чувство языка»². Поэтому Ницше для Бенна — «величайший после Лютера гений языка». История же пока не забыла, чем был Лютер для формирования немецкого языка и нации: «Он создал немецкий язык, переведя Библию с мертвого, уже похороненного языка на язык, который еще вовсе не родился»³.

Впрочем, и сам Ницше думает о себе так же, полагая, что «Заратустрой «он довел немецкий язык до своего полного совершенства — сила, гибкость и полнозвучие языка достигли в этом произведении своего полного расцвета. В одном из писем философ дает блестящую характеристику особенностей своего стиля, которому, как нам представляется, немецкий язык и обязан своим *семантическим ремонтом* и становлением новой лирики: «*Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten von diesen Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale*» — «Мой стиль — танец; игра симметрий всех сортов и перепрыгивание через эти симметрии и высмеивание их. Это распространяется и на выбор гласных»⁴.

Такая оценка является одним из ключей к пониманию лингвистического аспекта, как лирики самого Ницше, так и лирики экспрессионистов. *Симметрия* в ней олицетворяет не исчезнувшую жажду гармонии, а *насмешка над ней* — пришедший на смену гармонии хаос и глобальное

¹ Benn G. Gedichte // B. G. Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt/Main, 1996. S. 300.

² Hillebrand B. Artistik und Auftrag. Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche. München, 1966. S. 19.

³ Heine H. Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland // Heines Werke: In 5 Bd. Berlin; Weimar, 1976. Bd 5. S. 47.

⁴ Nietzsche F. Werke: In 3 Bd. / Hrsg. Schlechta K. Bd 3. S. 1215.

отчуждение. В этом высказывании уже предвосхищены все эстетические формулы начала XX века о *биполярности реализма и абстракции* и их присутствии в искусстве всех эпох.

Исключительное значение имеет для поэзии ритм. В ритме Ницше видит ту силу, которая все атомы предложения организует и упорядочивает по-новому относительно их эстетического воздействия. Для Бенна артистика достигается за счет отстояния, ритма и модуляции, а также возврата к гласному и согласному. Для Ницше «наиболее вразумительным в языке является не само слово, а тон, сила, модуляция, темп, с которыми проговаривается ряд слов, — короче, музыка за словами, страсть за этой музыкой, личность за этой страстью: стало быть, все то, что не может быть написано»¹.

Для молодого Ницше лирика произрастает из музыки, а масштаб, которым он измеряет поэтические жанры — это близость или удаленность от музыки. Лирика оказывается к ней ближе всего. Единство лирики и музыки — эстетический постулат Ницше, так как он считал, что лирик дольше всего оставался единым с музыкантом. Поначалу он усматривал корни лирики в дионисийском начале, как в античности, но со временем приходит к пониманию артистического лирика. Для зрелого Ницше лирик — это виртуоз языка, который знает толк в тончайших смысловых нюансах, игре слов, каламбурах, ироничности и пародии. Он умеет за строгой формальной дисциплиной стихотворения скрыть такую смысловую бездну, что поэзия его по праву считается продолжением его философии. Не случайно из всех лириков он более всего ценит Генриха Гейне за его уникальную смесь музыкальности, артистики и провокации. «Гейне дал мне высочайшее представление о лирике. Когда-нибудь скажут, что Гейне и я вообще были первыми артистами немецкого языка»².

При этом Ницше был против только внешней формальной артистики. Его языковая виртуозность произрастала из экзистенциальной глубины, а идеалом лирического жанра стало сочетание чувства, мысли и артистики — экзистенциальная артистика художника-философа.

Как и у Гейне, лирика Ницше необычайно интеллектуальна, что в экспрессионистском варианте воплотится в непременном требовании ее особой «мозговитости» — «Hirnlichkeit», как выразился В. Роте³. Один из самых авторитетных экспрессионизмоведа полагает, что вообще «суть экспрессионистского искусства лежит в его высочайшей интеллектуальной игре»⁴, а его обостренная духовность, интеллектуальность, рацио-

¹ Nietzsche F. Werke. Bd 1. S. 190.

² Nietzsche F. Werke. Bd 2. S. 286.

³ Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. / Hrsg. Rothe W. Frankfurt/Main, 1977. S. 21.

⁴ Ibid. S. 15, 22.

нальная субстанция его критических нападков и радикальность образуют ту эпохальную пропасть, что отделила поколение 1910 года от поколения рубежа веков: неоромантиков, символистов, поэтов югендстиля.

О стиле Ницше много спорили, и особенно об афористической манере его письма. В нем усматривали шифр к тайнику его собственной, необыкновенно запутанной судьбы. «Афоризм Ницше рождался не из ущерба, а из избытка: небывалость ницшевского опыта, ницшевской оптики воплощалась в этот жанр как в единственно соразмерную ей форму выражения». Переводчик Ницше К. А. Свасьян, которого мы цитируем, кажется, нащупал самый нерв ницшевского афоризма: «Что есть афоризм? Это отнюдь не логика, а скорее некоторая палеонтология мысли, где по одному оскалившемуся «зубу» приходится на собственный страх и риск воссоздавать неведомое и, судя по всему, довольно опасное целое — заводить знакомство с господином Минотавром. Дразнящий минимум слов при максимуме не на шутку встревоженных «невыразимостей», всегда неожиданно распахнутая дверь и вскрик застигнутой врасплох проблемы... все это, вне всякого сомнения, создает ситуацию непрерывного подвоха и провокации»¹.

В «Дионисовых дифирамбах» Ницше разворачивает всю свою *дионисийскую философию*. Это саморефлексия поэта, выражение противостояния жизни и разума, полнейшего одиночества, самовозвышения и самоуничтожения. Но в отличие от традиционных гимнов Клопштока, Шиллера, Гельдерлина, где *Я* обращено к высшим силам — Богу-создателю, абстрактным идеалам человечества или животворящим силам природы, «Дифирамбы» Ницше — это монологическое говорение, *Я* разговаривает только с самим собой. Ницше считает себя первооткрывателем дифирамба: дифирамбом изъясняется его Заратустра, так как это самая приемлемая форма говорения для свободолобивого духа. Эта дионисийская философия жизни Ницше и ее дифирамбный способ и стиль изложения — важнейший источник всей гимновой поэзии XX века вообще. В экспрессионизме следование традиции или прямое подражание дифирамбу Ницше вылилось в одну из его странных особенностей: лирика самых яростных безбожников оказывается насквозь религиозной и мистической, а ведущий способ говорения с Богом выливается в псалом².

«Заратустра» — очень специфическая форма стихотворения в прозе, здесь смешиваются песенные, гимновые и шпруховые элементы. Пафос, пародия, ирония, торжественность и сатира — все взаимопроникает и ви-

¹ Свасьян К. А. Фридрих Ницше: мученик познания. Вступительная статья // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Том 1. С. 28, 29.

² Глубоко и всесторонне предпочтение экспрессионистами гимновой поэзии с точки зрения сплава традиций и новаторства рассмотрено Г. Томке: *Thomke H.* Hymnische Dichtung im Expressionismus. Berlin; München, 1972.

доизменяется. По характеристике Т. Мейера, язык «Заратустры» — «игровой эксперимент со всеми элементами стиля»¹. Действительно, в «Заратустре» разрабатывается абсолютно виртуозный языковой стиль при помощи всех имеющихся метафорических, риторических и синтаксических средств. Ницше оперирует антитезами, парадоксом, анафорами, аллитерацией, параллелизмом, игрой слов, гиперболой. Динамичной языковой игры он достигает переходами от одной лирической формы к другой. Кроме того, даже лирическая песнь «Заратустры» становится философской интеллектуальной поэзией с глубинным метафизическим подтекстом. «Песни Заратустры» утратили свой романтический песенный характер и пронизаны насквозь серьезными философскими идеями.

Такая же виртуозная смена-игра иронии и серьезности, шутки и пафоса, шпруха и гимновости свойственна и «Песням принца Фогельфрея» — этого современного варианта свободной и веселой лирики трубадуров или, как их охарактеризовал сам Ницше, *стихов певца, рыцаря и свободолюбца в одном лице*. Подобная свобода в обращении с лирической формой, ее нестрогое соблюдение или лавирование между различными формами явно импонировали молодым лирикам.

Нельзя сказать, что Ницше кардинально революционизировал лирическую форму афоризма, дифирамба или песни, он их всего лишь перенял из поэтических традиций. Но он совершенно очевидно придал им новую силу и блеск, иначе расставив акценты и включив все фонетические, морфологические, синтаксические и стилистические средства языка в эту интеллектуальную игру. В этом смысле он несколько не преувеличивает свои заслуги, когда говорит, что «до него не знали, *что* вообще можно делать с немецким языком»².

Он впервые максимально использует все потенциальные средства системы языка, и именно немецкого языка, что невероятно обедняет его стиль в переводе на любой другой язык. В его языке система и норма вступают в такую мощную эстетическую игру, что кажется, будто он доводит свой язык до каких-то прежде не мыслимых внешних границ возможного. Он виртуозно заполняет пустые клетки дефектных парадигм разных языковых категорий, создавая эффектные потенциальные единицы, задевающие самый нерв автоматизма языкового восприятия. Он постоянно сталкивает лексическую и грамматическую семантику языковых единиц, расширяет их нормативную конгруэнтность и этим достигает поразительного приращения смысла и стилистического эффекта, вызывающие чувство истинного эстетического наслаждения. Он так тонко и оригинально чувствует двустороннюю природу языкового знака, что его игра слов, основанная на асимметрии сторон этого знака, — будь то полисемия

¹ Meyer Th. Nietzsche... S. 132.

² Nietzsche F. Werke. Bd 2. S. 1104.

или синонимия — производила впечатление того самого желанного прорыва за тесные и сковывающие рамки языка, парализующая теснота которых в мироощущении начала века вылилась в фундаментальные сомнения и глобальный языковой скепсис. Важнейшая его философема *преодоление* реализуется, прежде всего, в преодолении самого языка, т. е. в увеличении его гибкости, подвижности, интенсивности, его прагматического и эстетического воздействия. Стиль его действительно напоминает танец, который разворачивает свои фигуры то строго симметрично, то рассыпая всякую симметрию. Необычайный эффект глубины и значительности всякого его высказывания коренится в том, что любая малая, человеческая, личная, интимная проблема замыкается им на вечность, что Т. Мейер определяет красивым тезисом о «субъективности, замкнутой на бесконечность» («unendlichkeitsbezogene Subjektivität»)¹. И в этом отношении Ницше, как и его Заратустра, великий искуситель. Столь неслыханная раскованность в обращении с языком была необычайно заразительна. Многочисленные интерпретации и комментарии поэзии 1910—1924 годов свидетельствуют о том, что вершинами экспрессионистской лирики считаются именно те стихотворения, где наиболее концентрированно проявились эта полная языковая свобода и «космическая ориентированность» поэта².

Попробуем прокомментировать некоторые поэтические приемы Ницше, которые снискали ему славу гения немецкого языка и искусителя для молодых поэтов экспрессионизма. Как выразился в 1920 году Т. Дойблер, Ницше опутал всех их своей «электрической сетью... она исходит из него, проходит под нами, вокруг нас и внутри нас»³. Противостоять обаянию его поэтики невозможно. Ее творческая рецепция, нередко радикально утрированная до стадии саморазрушения, и будет представлять собою те структурные параллели, поиски которых считаются тщетными по причине неразработанности их четких критериев.

Как в лирических формах Ницше, так и в его поэтических приемах, как уже было замечено, нет ничего такого, чего бы не знала поэзия на протяжении своей истории — ведь у Ницше в руках тот же исходный строительный материал, что и у всех поэтов прошлого: фонема, морфема, лексема, синтаксема, те же стилистические и риторические фигуры, что составляют базис поэтики, складывавшийся веками. В чем же революционность его языка, которую экспрессионисты восприняли как «землетрясение эпохи»? Понять его новаторство возможно только в контексте всех его философских и эстетических взглядов, его особой *оптики жизни*, когда

¹ Meyer Th. Nietzsche... S. 124.

² Lohner E. Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, 1956. S. 79.

³ Th. Däubler an Rudolf Pannwitz. Berlin, 17. Oktober 1920 // Expressionismus. Literatur und Kunst 1910—1923. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Katalog. Marbach am Neckar, 1960. S. 102.

при помощи тривиальных приемов рождается абсолютно неизвестная действительность, «недействительная действительность», существующая только в языке и представляющая собой иное художественное измерение.

Именно поэтому свое поэтическое завещание — «Дионисовы дифирамбы» — Ницше открывает старым, как мир обращением к «вечно лгущему поэту»: «Nur Narr! Nur Dichter!». «Диктаторская фантазия» философа сгущается в «Дифирамбах» до образов такой эстетической мощи и такой игры ума, каких конец XIX века просто не знал. Вся его музыкальность и афористичность в этом цикле стихов образуют синтез, покоящийся на парадоксальной несовместимости противоположного. Практически каждая поэтическая строчка построена на противоречии, эффекте обманутого ожидания, интеллектуальном озадачивании, лжи, гротеске, немыслимой деформации или артистической игре с правдой. Но все вместе, цикл как целое, воспринимается как прекрасная мелодия, не отягощенная каждым из таких остраниений в отдельности. В этих стихах самым непосредственным образом реализуется то, что он понимает под «Олимпом иллюзий» — эта та зона обманчивого, в которой начинается полное растворение *всего* в поэзии и превращение этого *всего* в образ, свободный от необходимости поиска истины. Здесь на каждом шагу — неразрешимые антиномии, в которых выражается беспомощная амбивалентность человеческого познания. Ницше этими стихами, их эстетикой словно прорывается в область бесцельно-бездумно-красивого, по ту сторону добра, зла и морали, за границу человеческого несовершенства. И здесь ему и всем его внимательным читателям открывается царство, в котором живут только *великие одинокие* и *другие*, не подвластные ни отупляющим клише будней, ни завалам из хлама исторических традиций.

Игра Ницше со стандартным исходным языковым материалом порождает бесконечные цепочки новых смыслов и глубинные поэтические категории. У экспрессионистов этот путь привел к абсолютной метафоре и текстуре, которыми представлено и заполнено это неведомое пространство-фикция поэта.

Особенности стиля Ницше наиболее выпукло представлены в тех языковых областях, которые менее всего воспроизводимы в переводе — это эвфонический, эвритмический, лексико-семантический и грамматико-семантический слои. Непереводаемость Ницше в связи с этим становится многоступенчатой и любой перевод, особенно стихов и «Заратустры», превращает в условность. По замечанию переводчиков, столкнувшихся с этой проблемой, традиционной структурной лингвистике Соссюра «нечего делать с этим языком; он для нее навсегда останется исключением из правила. Это настоящая сатурналия языка, стало быть, языка не общезначимого, не присмирненного в рефлексии, а сплошь контрабандного, стихий-

ного и оттого безраздельно тождественного со своей стихией»¹.

Эвфонический слой, где звук выступает как провокатор и опрокидывает всю семантику, порождая неисчислимое количество ассоциаций, представлен традиционными способами организации поэтической речи — *аллитерацией* и *ассонансом*, а также их разновидностью — *паронимической аттракцией*, при которой фонетическое сходство распространяется на смысловое. Симметричный повтор однородных согласных и гласных — *игра симметрий всякого рода и в то же время перескоки и высмеивание этих симметрий* — создают ту поразительную музыкальность философской поэмы, которая, по словам переводчика, не подлежит «привычным процедурам аналитической вивисекции»². Трудно лучше самого Заратустры из главы «Выздоровливающий» охарактеризовать участие звуковой стороны языка в создании образа, когда поэтическим произволом соединяется несоединимое и вся координация осуществляется исключительно за счет простого звучания. «Красивее всего лжет видимость сходства» — эта эффектная фраза Заратустры представляется нам ключом к постижению механизма эстетического воздействия не только звуковой стороны поэтического текста, но и всех прочих его языковых уровней: «Wie lieblich ist es, dass Worte und Töne da sind: sind nicht Worte und Töne Regenbogen und Schein-Brücken zwischen Ewig-Geschiedenem?

Zu jeder Seele gehört eine andere Welt; für jede Seele ist jede andre Seele eine Hinterwelt.

Zwischen dem Ähnlichsten gerade lügt der Schein am schönsten; denn die kleinste Kluft ist am schwersten zu überbrücken.

Für mich — wie gäbe es ein Ausser-mir? Es giebt kein Aussen! Aber das vergessen wir bei allen Tönen; wie lieblich ist es, dass wir vergessen!

Sind nicht den Dingen Namen und Töne geschenkt, dass der Mensch sich an den Dingen erquicke? Es ist eine schöne Narrethei, das Sprechen: damit tanzt der Mensch über alle Dinge.

Wie lieblich ist alles Reden und alle Lüge der Töne! Mit Tönen tanzt unsere Liebe auf bunten Regenbogen»³. —

«Как приятно, что есть в мире слова и звуки: слова и звуки — разве они не призрачные мосты и радуги для всего, что разъединено навеки?

У каждой души — свой особый мир, и мир другой души для нее — мир иной.

Как раз в вещах, наиболее схожих друг с другом, красивее всего лжет видимость сходства; ибо самую малую пропасть труднее всего преодолеть.

Разве может быть для меня что-нибудь — вне меня? Ничего нет вне

¹ Свасьян К. А. Комментарии к переводу Ф. Ницше // Указ соч. Т. 2. С. 771.

² Там же. С. 770.

³ Nietzsche F. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und Keinen. Stuttgart, 1997. S. 227—228.

нас! Но, слыша звуки, мы забываем об этом; как прекрасно, что мы забываем!

Не для того ли даны вещам имена и звуки, чтобы человек наслаждался вещами? Говорить — это прекрасное безумие: говоря, человек танцует над всеми вещами.

Как приятна всякая речь и ложь звуков! Звуками танцует наша любовь по многоцветным радугам»¹.

Отрывок из главы «Другая плясовая песнь» представляет собою концентрированное подобие эвфонических и эвритмических особенностей, рассыпанных по всей книге. Здесь же в полной мере разворачивается широчайшая палитра неологизмов и окказионализмов философа, *самую малую пропасть* между которыми — нередко пропасть в один единственный звук — действительно *труднее всего преодолеть*: чего стоит одно только соположение *Ausbund und Unband*, где игра *a* и *u* порождает изумительную стилистическую фигуру. Цепляя одну корневую или аффиксальную морфему за другую, Ницше выстраивает эффектный по морфологии и акустике ряд — Binderin, Umwinderin, Versucherin, Sucherin, Finderin... Sünderin или unschuldige, ungeduldige, windselige, kindsäugige: «Deren Kälte zündet, deren Haß verführt, deren Flucht bindet, deren Spott — rührt:

— wer hasste dich nicht, dich grosse Binderin, Umwinderin, Versucherin, Sucherin, Finderin! Wer liebte dich nicht, dich unschuldige, ungeduldige, windselige, kindsäugige Sünderin!

Wohin ziehst du mich jetzt, du Ausbund und Unband? Und jetzt fliehst du mich wieder, du süßer Wildfang und Undank!

Ich tanze dir nach, ich folge dir auch auf geringer Spur. Wo bist du? Gieb mir die Hand! Oder einen Finger nur!»²

«Заратустрой» Ницше продемонстрировал, сколь велико значение и как силен эстетический эффект одного лишь только эвфонического слоя художественного произведения. Исследователи стиля «Заратустры» сравнивают это произведение с партитурой, где *избыток звука* размывает строгие границы знака. Это некая «устойчивая осмысленность знака, бесперебойно нарушаемая и дразнимая гримасами звука, — в итоге совершенная лингвистическая гермафродичность уже-не-слова-еще-не-музыки»³.

В результате читатель сталкивается с парадоксом *превосходящего себя языка*, который всякий раз оказывается чем-то большим, чем он есть. Примеры подобного плетения эвфонического кружева рассыпаны по всему произведению в изобилии: rollende — grollende, versteckt — verstockt,

¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. В. В. Рынкевича. Алма-Ата, 1991. С. 193—194.

² Nietzsche F. Also sprach Zarathustra... S. 236.

³ Там же. С. 771.

wohlwollig — wohlwillig, weitsichtig — weitsüchtig, schwarzichtig — schwarzsüchtig, faulicht — laulicht — schaumicht. Эта бесконечная звукопись нередко порождает такие многозначительные и парадоксальные каламбуры, что они способны вырастать до уровня некоего мировоззренческого столпа. К. Свасьян приводит в качестве подтверждения этого явления пример с омофонами *ich bin gerecht* (я справедлив) — *ich bin gerächt* (я отомщен) из контекста «Генеалогии морали»: «некая ни на минуту не прекращающаяся перебранка между ухом и глазом, где глазу, как правило, назначено оставаться в дураках у уха, — ибо видится одно, а слышится другое»¹.

Очевидно, что когда рассуждают о необходимости рассмотрения категории провокации экспрессионизма, то следует в равной степени рассматривать провокационное содержание как эпатажный жест «катарсисного мышления»² и провокацию чисто языковой природы, исходящую именно из этого инспирированного избытка звука. Ближе всего к этому ассонансному напору Ницше подошли Г. Бенн, который сознательно всю жизнь штудировал философа, и Э. Ласкер-Шюлер, которая никогда его не читала.

Исключительное значение языка Ницше для экспрессионистской лирики заключается в его инспиративности, и это другой уровень интертекстуальности, не цитатный в том смысле, в каком принято рассматривать его рецепцию современным экспрессионизмоведением³. Ницше не теорией, а самой поэзией своей указал на скрытые и по этой причине не исчерпанные резервуары обогащения поэтического языка. На рубеже веков такая интенсивная игра с поэтической традицией самого авторитетного и почитаемого на тот момент философа произвела впечатление на Гофмансталя, Георге и Рильке, а в их лице часто, как это уже отмечалось, опосредованно, и на тех молодых литераторов, которые никогда серьезно не занимались философией Ницше.

Звукоживопись экспрессионистской лирики

Поскольку все приемы лирики давно известны, то В. Килли, сравнивая стихи разных эпох и культур, вычленяет некие элементарные формы, матричные элементы, конституирующие поэзию любого направления. Приемы, за счет которых создается внутренняя структура стихотворения, названы им «имманентный повтор» (*immanente Wiederholung*), «варьи-

¹ Там же.

² Как в цикле «Морг» Г. Бенна, до сегодняшнего дня не превзойденного в поэзии по степени вызова и провокации.

³ Практически все исследования, указанные в IV разделе нашей библиографии, выполнены в традиции поиска цитирования в лирике философом Ницше, однако это лишь одна из сторон экспрессионистской немаркированной интертекстуальности, то есть отсылки к общеизвестным текстам.

вание» (Variation) и «суммирование» (Addition und Summation)¹. Эти приемы реализуются на всех уровнях языка. Повтор в одинаковой мере касается как лексики, синтаксических структур, так и чередующихся звуков. Варьирование создает также на всех уровнях всевозможные ходы и лабиринты типа смены тезиса антитезисом или варьирования одного и того же слова в различных комбинациях. Все строки стихотворения в конечном итоге суммируются, хотя не все слагаемые в нем названы отдельно и дословно. Проанализировав десятки стихов разных культурных эпох, В. Килли убеждается в перманентности этих элементарных приемов, сделавших возможной современную поэзию.

Наиболее впечатляющие и поэтичные образцы лирики рубежа веков, послужившие ориентиром для экспрессионистских поэтов, их магия и артистика, в конечном итоге, редуцируются до этих элементарных и бесконечно воспроизводимых приемов. Чем дальше стихотворение от возможности его «рациональной историзации»² — так В. Килли обозначает редукцию поэтического текста до его пересказанного содержания, — чем дальше оно продвинулось по пути к абсолютному стихотворению, определение темы которого становится бессмысленным и излишним, тем отчетливее проступает конституирующая роль этих элементарных приемов. Поясним эту мысль на примере стихотворения Г. фон Гофмансталя «Дождь в сумерках»:

Der wandernde Wind auf den Wegen
War angefüllt mit süßem Laut,
Der dämmernde rieselnde Regen
War mit Verlangen feucht betaut.
Das rinnende rauschende Wasser
Berauschte verwirrend die Stimmen
Der Träume, die blasser und blasser
Im schwebenden Nebel verschwimmen.

Der Wind in den wehenden Weiden,
Am Wasser der wandernde Wind
Berauschte die sehnenden Leiden,
Die in der Dämmerung sind.
Der Weg im dämmernden Wehen,
Er führt zu keinem Ziel,
Doch war er gut zu gehen

¹ Killy W. Elemente der Lyrik. München, 1972. S. 25—26, 39.

² Ibid. S. 37, 38.

Im Regen, der rieselnd fiel¹.

В чем причина необычайной музыкальности и столь сильного эстетического воздействия этого стихотворения? Вокабуляр его очень узок: это лексика воды, ветра и дороги. Одни и те же картины волнообразно появляются и исчезают, вновь появляются и вновь исчезают. *Wind* — *ветер* все время обыгрывается в новой позиции, комбинации, за счет чего и создается эта подвижная, накатывающая и отступающая как волна структура: *Wind auf den Wegen* — *Weg im dämmernden Wehen* — *Wind in den wehenden Weiden* — *Wasser der wandernde Wind* — *rinnende rauschende Wasser* и т.д. То, что не связалось лексически, неразрывно спаяно вокализмом и консонантизмом — *wi-we-wa* — *ri-re-ra* — и многократно повторяющейся грамматической конструкцией *participia praesentis*, формообразовательный аффикс которой — *nd* явно замкнут на ветер — *Wind: wandernde* — *dämmernde* — *rieselnde* — *rinnende* — *rauschende* — *verwirrend* — *schwebende* — *wehende* — *wandernde* — *sehrende* — *dämmernde* — *rieselnd*. Эта грамматическая форма выполняет в тексте функцию архитектурного каркаса. Завораживающая эвритмия этой цепочки создана за счет повторяемости силового ударения всех причастий на первом слоге и двусложности безударного исхода, словно волна: взлет — падение — откат.

Внутренняя структура строфы — повторяющаяся смена картины и настроения, ею вызванной. В первой строфе заданы все три компонента картины: *ветер, дорога, дождь*. Три последующие строфы сделаны симметрично: два стиха — картина, два стиха — настроение. Конечная строфа, в которой осуществляется *суммирование*, отличается едва заметной сменой в тональности — в ней заканчивается музыка повторов в вокализме и консонантизме, но в ней как будто повторяется все стихотворение. Сама по себе эта строфа не могла бы существовать, она здесь только *ради целого* и в ней присутствует то, что часто присуще *суммированию* — переход от чувства к знанию или прозрению: «Дорога в сумерках, ветер, / Она не ведет никуда, / Идти ж по ней было приятно / Сквозь дождь, что едва моросил». Этот переход дополнительно обозначен еще и сменой временной перспективы: дорога без особой цели, движение ради движения переживаются непосредственно и симультанно — это непрерывная презентная линия. Но прозрение связано с взглядом назад, оценкой пути и подведением итога — временная форма презенса тут же меняется на претерит, и грамматическая категория выступает в виде категории поэтической.

Поразительна параллель, которую можно обнаружить между этим стихотворением Г. фон Гофмансталя и стихотворением одного из малоизвестных экспрессионистов Ф. Бишоффа «Песнь дождя»:

¹ *Hofmannsthal H. von. Regen in der Dämmerung // H. von H. Gedichte und lyrische Dramen. Stockholm, 1963. S. 68—69.*

Wenn des Sommers Regenwebe
Rieselnd überm Garten hing,
So als sei er drin gefangen
Wie ein bunter Schmetterling —
Sagt, wie hat es angefangen,
Wenn die Tropfen klingelnd sprangen,
Und das Rauschen ging im Kreis,
Daß wir sangen, nichts als sangen,
Von der Laube grün umfängen,
In den Regen lind und leis.

Waren Lieder, viele Lieder,
Keines, das ein Ende hat.
Wie die Tropfen huschend sprangen,
Schwangen sie von Blatt zu Blatt.
Sagt, wie hat es angefangen,
Daß die Tage so vergangen?
Regen sing doch, kling doch her!
Daß ich in dein Netz verfangen
Höre, wie wir damals sangen
Und dann nimmermehr¹.

При первом приближении они соотносятся друг с другом только в плане их минимальной «рациональной историзации» — плен накрапывающего дождя, который задает определенное настроение. Но они оказываются тождественными в наборе этих самых элементарных лирических приемов: повтора на всех языковых уровнях, вариативности и суммировании. Звукопись обоих стихотворений исключительно значительна — координация осуществляется за счет простого звучания. Оба стихотворения структурно организованы за счет нескольких рядов повтора и вариативности, а также эффектности параллельных структур.

Если у Г. фон Гофмансталя несущей грамматической конструкцией избрано первое причастие настоящего времени, то Ф. Бишофф построил свой архитектурный каркас для звукового повтора из двух форм прошедшего времени — претерита и перфекта — тех сильных глаголов, у которых в образовании рядов аблаута, то есть, в характере огласовки, наблюдается обязательное - а - в претерите одних и перфекте других: *sangen* — *sprangen* — *schwangen* / *gefangen* — *angefangen* — *umfängen* — *vergangen* — *verfangen*. Кроме того, перфектная цепочка сплетена совершен-

¹ *Bischoff F.* Das Regenlied // Die schönsten Gedichte aus acht Jahrhunderten. Berlin-Schöneberg, 1960. S. 497.

но по-нищшеански, как это было показано в главе «Другая плясовая песнь» его «Заратустры», когда повторяется корневая морфема и в охоте за впечатляющим корнесловием при помощи богатой системы префиксов немецкого языка плетется нить из образов, связанных не смыслом, но звуковым подобием. *Видимость сходства* между звеньями перфектной цепочки гипнотически сильна, но семантика их совершенно различна: «ловить», «начинать», «охватывать» — настоящая семантическая пропасть, по Ницше — *Abgrund*. Члены претеритальной и перфектной цепочек по отношению друг к другу являются частичными омофонами и омографами: в части *-angen* они совпадают, хотя это показатели разных грамматических категорий — в *sangen, sprangen -en* является показателем множественного числа, а в *gefangen, vergangen* — часть показателей второго причастия. Однако *ложь этой видимости* оказывается эстетически значимой. Многократный повтор ее создает впечатляющую интенсивность аллитерационного и ассонансного напора.

Оба стихотворения умело используют перебив в ритмической инертности: в метре (двухсложнике и трехсложнике), размере (числе стоп в стихе), пиррихии (пропуске ударения), катаклетике (чередовании мужских и женских рифм), смещении цезуры. Давно известно, что в стихотворении, где все составляющие его элементы образуют ритмическое целое, наибольшую выразительность приобретает такая строка, которая этот ритм нарушает. Чем ощутимее этот ритм, тем выразительнее и его нарушение. Этой особенностью пользуется Г. фон Гофмансталь: в последней строфе — *прозрении* он от вальсообразной трехсложной строфы переходит к двусложной: «*Er führt zu keinem Ziel, / Doch war er gut zu gehen*» — менее игривой и более весомой. Исчезла волна трехсложного первого причастия: *rieselnde, wehende, sehende*. Силовое ударение приходится на односложные слова — *führt, Ziel, war, gut* — и тональность сменилась.

Четырехстопный хорей выдерживается Бишоффом во всех стихах, кроме последних, в каждой из двух строф. В результате конечное «никогда более» — «*nimmermehr*» — обретает избыток метрической энергии. Слово оказывается необычайно динамизированным. Подчеркнутая значимость сломанного ритма автоматически сказывается на семантической значимости слова. Необычайно красив рисунок рифм — параллельный в обеих строфах: *abcbccdd / abcbccdd*, где рифма *c* — грамматическая (*-angen*) и женская, рифмы *b* и *d* — мужские (*hing / Schmetterling; Kreis / leis; hat / Blatt; her / nimmermehr*), при этом расположенные симметрично относительно межстрофной цезуры — оси. Рифма *a* первого стиха обеих строф (*Regenwebe — Lieder*) выпадает из общей зеркальности картины, удивляет своей отдельностью, кажется инородным телом, но, оказывается, повторяет название всего стихотворения «*Regenlied*». Однако повторяет не просто, а в разъятии, словно разводя по строфам объективную картину дождя (*Re-*

genwebe) и субъективное настроение — пение (Lieder), противопоставляя их и подчеркивая тем самым предназначение концовки стихотворения как суммирования всех составляющих стихов и перехода от чувства к пониманию.

В обоих стихотворениях задействованы оба уровня звуковой инструментровки: архитектурный, складывающийся из дистанцированных повторов крупного плана (синтаксического, лексического, грамматического, а также четкой метрической схемы и рифмы) и повторов фонологического уровня, обеспечивающих звукопись, благозвучие вокализма и консонантизма. Тесно спаянные, оба эти плана усиливают, дополняют друг друга и образуют систему сплошных параллелизмов — повторов, пронизывающих все клетки тела стихотворения.

Завершая сопоставление двух стихотворений разных направлений, отметим еще одну любопытную параллель — понимание значимости смены перспективы, этой «оптики жизни». Если Г. фон Гофмансталь изменяет временную перспективу, чтобы усилить впечатление весомости результата, понимания, прозрения, то Ф. Бишофф меняет перспективу персональную. В параллельных синтаксических структурах — восьмой стих каждой строфы: «*Daß wir sangen, nichts als sangen / ...Daß ich in den Netz verfangen*» — разворот от *мы* к *я* звучит как тревожный сигнал вдруг наступившего одиночества. В прежней жизни дождь пробуждал *в нас* желание петь, а теперь он будит *во мне* воспоминания о том, как *мы* тогда под него пели. Союз «и» — «und» последней строки, поставленный в начальную ударную позицию хорей, обретает не свойственную союзам семантическую нагрузку и глубокое значение: в него вместился большой отрезок времени и жизненных событий. Этот прием — помещение в динамически сильную позицию семантически пустой или крайне небогатой значением языковой единицы — оказывается высокочастотным в экспрессионистской поэзии, особенно в сонетах.

Видимость сходства на фонологическом уровне в той или иной степени привлекает всех поэтов как весьма продуктивный способ плетения поэтического кружева, но среди них есть абсолютные лидеры, пользующиеся им особенно искусно — Э. Ласкер-Шюлер и Г. Бенн. Эти два колосса экспрессионистской лирики в своем любовном диалоге 1912 года продемонстрировали всю мощь эстетического воздействия такого звукового напора:

O ich möchte aus der Welt!
Aber auch fern von ihr
Irr ich, ein Flackerlicht

Um Gottes Grab¹.

В этом важном для понимания эскапистского мировоззрения поэтессы маленьком отрывке из стихотворения «О, я хочу сбежать из мира» сконцентрированы ее излюбленные поэтические приемы. Она умело работает с местом артикуляции гласных, превращая даже анатомию звука в поэзию: линия узкого переднеязычного *i* (*ihr* — *irr* — *Licht*) в конечном стихе обрывается темными заднеязычными *u*, *o* и *a* (*Um Gottes Grab*). В контексте всей ее поэзии тема бегства из мира и времени, которую мы рассматривали как один из профилей чужести, во вселенную и в вечность — одна из ведущих тем ее лирики, однако центром всех ее ближних и дальних орбит неизменно остается Бог. Это одна из вершин треугольника ее обитания между «я», «ты» и «Бог». Графически и фонетически подчеркнута семантическая значимость последнего стиха. Два предыдущих стиха сцеплены внутренними рифмами *ihr* — *irr*, *ich* — *Licht*, в которых соположение *ihr* и *irr* сопряжено с сильнейшим эстетическим эффектом, возникающим как реакция на «видимость сходства»: семантически малонагруженное личное местоимение *ihr* и один из важнейших способов ее перемещения в пространстве — блуждание и заблуждение, — выраженный глаголом *irren*, акустически и графически близки, но пропасть между ними непреодолима.

У Э. Ласкер-Шюлер есть любимые согласные — это сонорные *l* и *r*. Линией *l* накрепко соединены в единое целое ее субъективные ощущения, не поддающиеся объективизации:

Ich lehne lächelnd an deiner Nacht
Und lehre deine Sterne spielen².

В таком аллитерационном напоре слышатся традиции Р. Демеля и всего югендстиля, к которому поэтессу нередко относят:

Weil nun wieder Frühling ist,
Leute,
streu ich butterblumengelber Kasper
lachend
lauter lilablaue Asterblüten
hei ins helle Feld!³

¹ *Lasker-Schüler E. O ich möcht aus der Welt // Lasker-Schüler E. Die Gedichte. Frankfurt/Main, 1997. S. 222.*

² *Lasker-Schüler E. Dem Barbaren // Ibid. S. 219.*

³ *Herrmann J. Jugendstil. Darmstadt, 1971. S. 11; Jost D. Jugendstil und Expressionismus // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern; München, 1969. S. 87—106.*

Большие стихотворения Э. Ласкер-Шюлер сотканы из таких l-нитей, как, например, «Бродяги»¹, в котором даже нестандартное словообразование подчинено этой игре: Lenzluft, Glutspiele, Rätselblut, а словосочетания держатся не столько на семантическом согласовании, сколько на аллитерации — Goldsinn des Himmels, Lüste schleifen, verspiele mit dem Jubel. Мягкая нежная l-линия противопоставлена *линии r*: hungernde Hunde knurren, grelle Abendlichter surren и эта l — r-антитеза запрограммирована в образе wie eine sterbende Libelle — «как умирающая стрекоза», где Libelle — уже просто акустически — воплощение абсолютной нежности, а r ударного слога в sterbende зловеще, как сама смерть.

Через все ее творчество проходит один и тот же образ — совмещение *Blut u Blüten, крови и цветов* в самых неожиданных комбинациях:

Überall steht Wildedel,
Die Blüten unseres Blutes².

Meine erste Blüte Blut sehnte sich nach dir...³
Alle Blüten täte ich zu deinem Blut⁴.

Это перенесение фонетического сходства на смысловое — *паронимическая аттракция* — по причине столь необычайно высокой частотности употребления этой пары привлекает внимание в лирике поэтессы. Совершенно очевидно, это не просто элемент ее звукописи, но составная ее мировидения, когда столь далекие понятия постоянно соседствуют. *Кровь* как символ *жизни* и *цветы* как символ *плодородия* нераздельны, но связаны лишь через *звуки-радуги* — *лжемосты между вечно-раздельным*.

На этом соположении и сходстве Blut — Blüte выстроено одно из самых загадочных, эротично-чувственных и благозвучных стихотворений Г. Бенна «Метро». Бесспорно, это один из шедевров любовной лирики экспрессионизма, в котором восхищение женщиной как чуждым существом со всей экспрессионистской трагикой оборачивается полным и ясным пониманием невозможности обладания ею:

Die weichen Schauer. Blütenfrühe. Wie
Aus warmen Fellen kommt es aus den Wäldern.
Ein Rot schwärmt auf. Das große Blut steigt an.

Durch all den Frühling kommt die fremde Frau.

¹ Lasker-Schüler E. Vagabunden // Ibid. S. 72.

² Ibid. S. 185.

³ Ibid. S. 138.

⁴ Ibid. S. 204.

Der Stumpf am Spann ist da. Doch wo er endet,
Ist weit von mir. Ich schluchze auf der Schwelle:
Laues Geblühe. Fremde Feuchtigkeiten.

O wie ihr Mund die laue Luft verpraßt!
Du Rosen-hirn, Meer-Blut, du Gotter-Zwielicht,
Du Erdenbeet, wie strömen deine Hüften
So kühl den Hauch hervor, in dem du gehst!
Dunkel: nun lebt es unter ihren Kleidern:
Nur weißes Tier. Gelöst und stummer Duft.

Ein armer Hirnhund. Schwer mit Gott behangen.
Ich bin der Stirn so satt. O ein Gerüste
Von Blütenkolben löste sanft sie ab
Und schwellte mit und schauerte und triefte.

So losgelöst. So müde. Ich will wandern.
Blutlos die Wege. Lieder aus den Gärten.
Schatten und Sintflut. Fernes Glück: ein Sterben
Hin in des Meers erlösend tiefes Blau¹.

Эвфонический слой этого стихотворения, координация звуков выполняют в нем архитектурную функцию и «ведут» цепь ассоциаций. Было бы ошибкой считать этот мир знаков метафорическим, если учитывать сравнительный характер метафоры. Лирический потенциал этого поэтического единства заключен в каком-то собственном языке, на котором говорят абстрактные вещи. Стихотворение реализуется само в себе по вариативной системе, где разные аллитерационные и ассонансные линии усиливаются сенсорной лексикой и порождают новые ассоциативные связи.

Первую звуковую волну задает слово Blütenfrühe. Все стихотворение пронизывают слова на *ü* и *u*: Geblühe, Blüten, kühl, Hüften, Glück, Gerüste von Blütenkolben, frühe, Frühling — Blut, blutlos. К этой непрерывной *ü*-линии присоединяется *ö*-линия, которая исходит из *Götter-Zwielicht*, соединяет *strömen*, *gelöst*, *löste*, *schwölle*, *losgelöst* и достигает кульминации, освобождения в слове *erlösend*. Как исход из этой чувственной сети, как спасение.

Видимость сходства в цепочке *gelöst — löste — losgelöst — erlösend* создает ощущение раскинутой сети, плена чувственности, из которых невозможно выпутаться — бедный лирический герой! Ein armer Hirnhund!

¹ Benn G. Untergrundbahn // B. G. Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt/Main, 1996. S. 7.

...Ich will wandern. — Только и остается, что *сбежать в странствие!* Эстетическая значимость эвфонии этого стихотворения сводит попытки его перевода к нулю при всей несложности его денотативного состава и понятности каждой в отдельности метафоры. Его изумительная вокальная и сонорная акустика, ритм и метр напоминают шум волны в размере гекзаметра — ле-ло-ла-лу-ли-ла — наплыв и откат.

Во многих исследованиях по экспрессионизму внимание сосредоточено на феномене, который был отмечен еще В. Кандинским в работе «О духовном в искусстве»¹ — «слово как внутреннее звучание»² — и который связан с «алхимией слова» А. Рембо, полагавшего, что он открыл окрас гласных. Если у В. Кандинского цвет был сопряжен с формой: желтый — острые формы, синий — округлые формы, то у Рембо, как известно, свой собственный цвет имел каждый гласный: а — черный, е — белый, і — красный, о — голубой, ue — зеленый. Его стихотворение «Гласные», в котором он связал характер гласных с вызываемыми им образными ассоциациями, было переведено на немецкий язык Стефаном Георге и хорошо известно экспрессионистам³.

Так, вся вокальная звуковая палитра была упорядочена и размещена в сферах светлого и темного: от самого темного *и* через *о, а*, затем их умлаутированные варианты *ие, ое, ае* до самых светлых *і, е*, т. е. от гласных заднего ряда к гласным переднего ряда.

В таком плане наибольшее количество исследований проведено на материале очень герметичной поэзии Г. Тракля, в вокабуляре которого были отмечены связи звуковой структуры с характером образности. Все его любимые деревья и растения оказались *темными*: *Holunder, Ulme, Buche, Sonnenblume*, и темные гласные сосредоточились в основном в словах с женской концовкой, в восходяще-нисходящей модуляции тона. Своей звуковой символикой, в значительной степени позаимствованной у Рембо⁴, Тракль поддерживает смысл слова, а на антитезе светлого и темного выстраивает свои образные миры и антимир. Мы уже не раз подчеркивали, что вообще всякая поляризация есть неотъемлемый атрибут в экспрессионистском перспективировании и источник постоянной напряженности и конфликтности — «Кто ведает, не есть ли / Жизнь — смерть, / Дыхание — удушье, / А солнце — ночь?»:

¹ Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. Insbes. in der Malerei. 3. Aufl. München, 1912.

² Renkel P. «Das Wort ist ein innerer Klang». Abstraktionstendenzen in der expressionistischen Kunst zwischen Wassilij Kandinsky und Georg Trakl // Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld, 1994. S. 77—93.

³ Rimbaud A. Gedichte. Französisch und deutsch. Leipzig, 1990. S. 45.

⁴ На сотнях примеров этот факт доказан Р. Гриммом: Grimm R. Georg Trakls Verhältnis zum Rimbaud // Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt, 1974. S. 271—313. Г. Тракль, как и другие экспрессионисты, пользовался переводом с французского Карла Кламмера, вышедшего под псевдонимом K. L. Ammer в издательстве Insel-Verlag.

Wer weiß, ob nicht
Leben Sterben ist,
Atem Erwürgung,
Sonne die Nacht?¹

Таким образом, поляризация светлого и темного, спокойствия и беспокойства, элегического плавного течения и скачкообразного *staccato* в значительной степени базируется и на фонетическом уровне.

Интересно, что практически у всякого экспрессионистского поэта, так же как у Э. Ласкер-Шюлер, обнаруживается некий центральный образ, звуковой пучок, который втягивает в свою орбиту всю остальную символику и координирует ее исключительно по звуковому подобию. У космически ориентированного и обращенного к вечности К. Хейнике таким звуковым центром, рассылающим свои импульсы на ближнее и дальнее, становится слово All — «вселенная», самое высокочастотное существительное в его сборнике «Безымянный облик. Ритмы из времени и вечности». На это бесконечно длящееся сонорное ll замкнуто и его поэтическое кредо на «Олимпе видимости»: «O Ziel, / O Spiel im Sein der Welt» — «О цель, / Игра в причудах бытия»². Количество отстраиваемых от слова All варьирующихся рядов поразительно: *Geschöpfe der lächelnden Laune des Alls; alle verborgenen Quellen des Alls; Blutstrom des Weltalls; auf jubelnde Seele des Alls; Traumgeliebte, / du / Gleichnis meiner Seele im All; es lächelt ja doch das All-Gesicht* и много подобных³.

В «Сумерках человечества» примеры звукового напора рассыпаны десятками. Он присущ лирике во всем ее тематическом и мировоззренческом спектре: и активистской, и мессианской, и пацифистской, и метафизической, и экзистенциальной. В программном стихотворении Й. Р. Бехера «Падение», жестком и далеком от сентиментальности или романтических настроений, аллитерация столь же эффектна, как и в чувственных и эротичных стихах Г. Бенна или Э. Ласкер-Шюлер:

Daß ich keinen Ausweg finde,
Ach, so weh zerteilt!
Blende bald, bald blind und Binde.
Daß kein Kuß mich heilt!
Daß ich keinen Ausweg finde,
Trag wohl ich nur Schuld:
Wildstrom, Blut und Feuerwind

¹ Ehrenstein A. Unentrinnbar // Menschheitsdämmerung. S. 76.

² Heynicke K. Das namenlose Angesicht. Rhythmen aus Zeit und Ewigkeit. Leipzig, 1919, S. 77.

³ Ibid. S. 11, 77, 19, 8, 45, 17

Schande, Ungeduld¹.

Этим вечным приемом так же широко пользуются самые саркастичные и самые ярые противники традиций, такие как А. Лихтенштейн:

Ein Nebel hat die Welt so weich zerstört.
Blutlose Bäume lösen sich in Rauch.
Und Schatten schweben, wo man Schreie hört.
Brennende Biester schwinden hin wie Hauch².

Словосочетаемость также нередко продиктована только фонетическим сближением, и, таким образом, звуковое подобие становится богатейшим источником лексической и грамматической метафоризации: «lange Langeweile» (А. Лихтенштейн); «In dem schweren blauen Zimmer blüht die blonde Lampe»; «fern lächelndes Licht» (К. Хейнике).

Порою создается впечатление, что поэт способен в лексико-семантическом поле любого слова отыскать его эхо или установить давно забытых самим языком дальних предков: «schluchzend über Schluchten»; «zwei Zeiger auf dem Zifferblatt»; «zagend auf Zehen»³. Между ними нет никакого родства, одно лишь вчувствование герменевта в слово — поэтому и *лжет видимость сходства красивее всего*.

В окказиональном словообразовании благозвучие склеивает самое далекое и несовместное: «gazellengangbegabt»⁴; «liebentlang»; «strickpicknadelspitze Augen»; «vollmondblutend, blumumblattet»⁵. Списки подобных поэтических окказионализмов приводятся практически в каждой работе по исследованию языка и стиля экспрессионизма⁶.

Звукопись как прием литературного баловства, сатиры и пародии часто используется экспрессионистами в своем радикальном варианте полного очуждения, когда она становится тем единственным элементом, который удерживает стихотворение как целое в качестве несущей конструкции. Момент «рациональной историзации» или «переживаемой реальности» при этом может отсутствовать полностью, последние нити связи с реальностью оборваны, а реальность стихотворения держится только на

¹ Becher J. R. Verfall // Menschheitsdämmerung. S. 41.

² Lichtenstein A. Nebel // Ibid. S. 59.

³ Lasker-Schüler E. Gedichte. S. 170, 186, 153.

⁴ Ehrenstein A. Die Nachtgefangenen // Menschheitsdämmerung. S. 81.

⁵ Lasker-Schüler E. // Ibid. S. 226, 186, 368, 127, 53, 346.

⁶ Из классических работ этого плана выделим особо работы В. Мушга и К. Л. Шнейдера: Muschg W. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, 1961; Schneider K. L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, E. Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des Expressionismus. Heidelberg, 1961; Schneider K. L. Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg, 1967.

внутритекстовых связях и иерархии разных языковых уровней. Стихотворение либо превращено в текстуру, либо в игру с другими текстами, где все аллюзии и реминисценции замкнуты не на внешний мир, а на действительность фикциональную.

В антологии немецкой «Поэзии абсурда» разных эпох и литературных направлений представлено довольно много стихотворений и экспрессионистских лириков — ван Годдиса, Клубунда, Мюзама, Голля, Хардекопфа, Лихтенштейна. Здесь же все экспериментаторы «Штурма» — Нибель, Блюмнер; вся гвардия дадаистов, покончивших со своим личным экспрессионизмом — Балль, Швиттерс, Арп. В качестве примера такого ерничества приведем отрывок из часто цитируемого нами черного юмориста А. Лихтенштейна, который максимально эксплуатирует силу звукового параллелизма и иллюзию сходства:

Quallade

(Dem Questor Quintilian Quevedo in Querfurcht)

O quarrendes Gequark, o Quadrigal!
Ein quidam, sicherlich ein quecker Querkopf —
So quisi — quasi Quedlinburger Squatter —
Quatschte mitten im Quarnero:
Am Quisisana — Quai,
Nah der Quelle des Guadalquivir,
Welche auf Quarzquadern quer durch Quebeck
bei Quito quillt oder auch nicht,
Vor Quinquillionen Jahren
Mit einem Quagga aus dem Quattrocento...¹

Такой квази-латинский язык с нормативной немецкой грамматикой — свидетельство тому, что экспрессионистский лирик — очень разный, он всякий и в том числе несерьезный, который испытывает эстетическое наслаждение, жонглируя забавными рифмами, упиваясь фонетической и морфологической игрой и подобиями. Порой трудно поверить, что автором такого языкового ерничества является поэт, известный более чем серьезной — желчной и архигротескной — лирикой.

Морфологическая игра

В уже цитировавшемся высказывании Ф. Мартини, что никому до Ф. Ницше не удавалось испытать такой радости «от способности языка к игре» и никто до него не осмеливался «ценить такую игру как смысл самой

¹ Lichtenstein A. Quallade // Deutsche Unsinnpoesie. Stuttgart, 1978. S. 244.

себя и одновременно как средство познания»¹, сформулирована существенная для понимания всего «несуществующего экспрессионистского стиля» особенность его поэтики. Вся морфологическая игра экспрессиониста стоит под знаком такого *познания действительности через познание возможностей языка*. Эпиграфом к такому словотворчеству-познанию может служить один из афоризмов философа, смысл которого столь глубок, а формальная сторона столь элегантна и эффектна, что он не остался не замеченным экспрессионистами. Лирику подсказан такой путь, когда поиск сути и глубины может быть лишь *путем вниз* и вести он может только к самоуничтожению и саморазрушению: «Man geht zugrunde, wenn man immer zu den Gründen geht»².

И вновь основным принципом, который заставляет язык *играть с самим собой*, является та самая *видимость сходства*, что *мостами-радугами* соединяет далекое или делает очевидным, сколь велика пропасть между ближайшим. Она реализуется в целом наборе поэтических приемов, многие из которых восходят к поэтическим традициям средневекового *плетения словес*, барокко или классике XVIII века. А. Лиде в работе «Поэзия как игра» прослеживает традиции техники игры в поэтике Германии от миннезингеров до ее современного состояния³. Вряд ли возможно обнаружить у Ницше некий поэтический прием, который был бы неизвестен истории поэтики. Однако так же вряд ли на рубеже веков можно найти такого поэта, который словно задался целью актуализировать все их одновременно и сконцентрировать в малом поэтическом пространстве. Поскольку вся лирика Ницше является философской и за каждым малым афоризмом стоит целый комплекс воззрений, то за всей его формальной артистикой стоит артистика экзистенциальная. Это положение требует комментария.

Was um euch wohnt,
das wohnt sich bald euch ein:
Gewöhnung wird daraus.
Wo lang du sitzt,
Da wachsen Sitten⁴.

В этом пятистишии аккумулируются все претензии философа к декадентности эпохи, сытому и довольному филистеру, во что бы то ни стало стремящемуся к покою и уюту, и тем самым — ярому противнику «фи-

¹ Martini F. Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. 2. Aufl. Stuttgart, 1956. S. 11.

² Nietzsche F. Gedichte. Stuttgart, 1996. S. 118.

³ Liede A. Dichtung als Spiel: Studien zur Unsinnpoesie an den Grenzen der Sprache. 2. Aufl. Berlin, 1992.

⁴ Nietzsche F. Gedichte. S. 119.

лософии жизни» и ее дионисийскому началу. Этот мощный философский контекст воссоздается формально при совмещении *wohnen* — *sich einwohnen* — *Gewöhnung* и *sitzen* — *Sitten*. Ницше заставляет читателя пройти весь длинный путь развития, проделанный словом к расширению или изменению собственного значения, и вспомнить то, *что было*, или, напротив, распространяет фонетическое сходство на смысловое, заставляя срабатывать поэтическую этимологию, и вспомнить то, *чего не было*. Это своеобразная этимологическая регенерация, в которой он достиг определенных высот, и которая стала не просто объектом подражания, но и продуктивным методом словотворчества.

В первой цепочке *wohnen* — *sich einwohnen* — *Gewöhnung* он восстанавливает утраченные памятью, но вновь актуализированные контекстом промежуточные этапы развития значения слова «жить» — «прижиться» — «привычка». Этим рядом он привел в обратное движение всю цепь языковых событий вплоть до общего индо-германского корня *uep-* — «искать», «стремиться», «добиваться», «сильно желать». Словно ожили и всколыхнулись готские, средневерхненемецкие и прочие древнегерманские связи между *gewinnen* — *Wahn* — *Wonne* — *gewöhnen* — *wohnen*. Дифференциация значения между *gewöhnen* — *wohnen*, т.е. между «быть довольным, находить удовольствие», «привыкать» и «оставаться», «пробывать где-либо» происходит на более позднем этапе развития немецкого языка, а в его прасостояниях этой резкой границы не существует. В средневерхненемецком *wonunge* означает одновременно *Wohnung*, *Gegend*, *Gewohnheit*, т.е. и «жилище», и «местность», и «привычку». Ницше осуществляет своеобразный диахроничный синкретизм, совмещая архаичное и современное значения слова и философствуя на тему, как жизнь постепенно через приживание превращается в привычку и довольство.

Во втором случае сходства *sitzen* — *Sitten*, т.е. «сидеть» — «нравы, обычаи, способ жизни» за внешним фонетическим сходством не стоит никакого прямого исторического родства, хотя оба слова являются общегерманскими глаголом и существительным. Однако экскурс в историю языка неожиданно выявляет смысловую близость между составляющими обоих рядов: от *sitzen* через *besitzen* — *besessen* — *besetzt* — *bewohnen* продвигаясь к *wohnen* и далее через родство *wohnen* — *gewöhnen* оказываемся в *Gewohnheit*, одном из значений слова *Sitte* — «обычай, нрав, способ существования». Филолог и германист Ницше извлекает из подобных связей максимальный эффект — и стилистический, и прагматический, и эстетический. Действительно, первичным местом экзистенциальной встречи философа и поэтов-экспрессионистов, которые по образованию тоже по большей части германисты-филологи-философы, становится язык. Такая языковая артистика, которая, познавая себя как игру, одновременно познает и окружающий мир, дразнит, соблазняет, провоцирует, искушает. По-

раженный языковым скепсисом экспрессионист находится полностью под впечатлением от этой магии игры, которая словно смеется над всеми языковыми ограничениями и запретами. Это путь от видимости к сущности — «Mensch, werde wesentlich!»¹, — это путь, предсказанный в афоризме-эпиграфе, когда поиск сути и глубины есть *путь вниз* и ведет к самоуничтожению и саморазрушению. Это великий искус и обещание Заратустры, что всякий Untergang — «заход» — «закат» — «падение» — «гибель» одновременно является и «восхождением».

В морфологии Ницше обнаруживаем целую поэтическую систему, функционирующую на основе «видимости сходства». К его излюбленным приемам относятся *корневой повтор* во всех своих вариантах, например, *полиптон* как соположение однокоренных слов или форм одного слова. Он использует *тавтологические сочетания*, выполняющие функции типизации и усиления. У него часто происходит *сдвиг в мотивационных отношениях* между однокоренными словами, т. е. сближение слов, основанное на авторском переосмыслении логико-понятийных и языковых связей. Нередки случаи *анноминации*, когда происходит семантико-стилистическое противопоставление производных от одного и того же корня. Возможности его поэтической этимологии поистине не знают границ. При помощи *парономазии* — контекстуального смыслового сближения неродственных, но фонетически сходных слов — он добивается подчеркнутой парадоксальности своих мыслей. А когда у него взаимодействует подлинная и ложная этимология с последующим утверждением ложной, то сатира и ирония в такой игре слов достигают самого *Олимпа иллюзий*.

В структурной основе многих его стихотворений лежит *охота за корнесловием*. Этот принцип доминирует, например, в стихотворении «Между хищными птицами» из «Дионисовых дифирамбов»². По причине объемности этого стихотворения мы не приводим его текст полностью, а ограничиваемся лишь комментарием интересующего нас явления. Таких корневых линий в стихотворении несколько: Ungeduld — geduldig duldend — Dulder; schweigsam — grausam — einsam — zwiesam; Selbstkenner — Selbsthenker — Selbsterkenner — Gehenkter; hängen — hängenbleiben — Gehänger; Wissen — ungewiß — Weisheit — ein Wissender; Jäger — erjagt; Fangnetz — Gefangener. Сдвиг в мотивационных отношениях — Jüngst noch der Einsiedler ohne Gott, / der Zweisiedler mit dem Teufel — обрастает дополнительными смыслами; парономазия — deine eigene Beute / in dich selber eingebort — прочно склеивает далекое; паронимическая аттракция — auf allen Stelzen des Stolzes — извлекает из звукового подобия видимость смыслового соседства. И на фоне этого архитектурного каркаса — мудрый и одновременно иронично-провокационный совет философа:

¹ Stadler E. Der Spruch // E. S. Der Aufbruch und andere Gedichte. Stuttgart, 1996. S. 6.

² Nietzsche F. Zwischen Raubvögeln // N. F. Gedichte. S. 87.

«Man muß Flügel haben, wenn man den Abgrund liebt...» — «Надо крылья иметь тем, кто пропасти любит...»¹

Самым радикальным и последовательным преемником такой поэтической техники в экспрессионистское десятилетие, бесспорно, является Отто Небель. В 1917 году состоялся его контакт со «Штурмом», а после окончания войны и гибели А. Штрамма он вместе с К. Швиттерсом очень долго определял лицо «Штурма» и его экспериментаторский языковой характер. Исследователи творчества О. Небеля пришли к выводу, что он является предтечей всей комбинаторной литературной продукции XX века и наиболее полно представляет поэтику раннего модернизма. Даже повторяя расхожее утверждение, что экспрессионизм наиболее значителен в своих последующих проявлениях, мало кто вспоминает при этом О. Небеля. Как это почти всегда происходит в экспрессионизмоведении, О. Небель полностью находится в тени канонизированного А. Штрамма, погибшего на фронте.

В английском лагере для военнопленных, где О. Небель содержался после окончания военных действий в Европе, зимой 1918—1919 года он пишет свое самое известное произведение «zuginsfeld»². Материалом для произведения служит язык милитаристского общества эпохи Вильгельма, солдатский жаргон, разговорный язык, цитаты и крылатые выражения того времени. События в тексте развиваются не благодаря развитию повествования, а на основе звуковых и смысловых ассоциаций. Самые отдаленные явления сближаются в длинных цепочках и приводятся в соотношение друг с другом. О. Небель выстраивает целые лексические и грамматические поля, в которых сходство проявляется то в смысловом родстве, то в повторяющихся формо- и словообразовательных элементах. Возникающие в результате таких цепочек ассоциаций «дву-» и «трехсмыслицы» создают одновременность бесчисленных мгновений-впечатлений. Исконный синтаксис полностью вытеснен игрой слов. Приведем несколько отрывков из этого произведения:

Wehrkraft im Geist
Wer
Der Mann
Pflicht gibt ihm Zwang und nimmt ihm Kraft
Zwang gibt ihm Waffen und nimmt ihm Wehr
Nimmt es das Gewehr über
Übernimmt
Und
Untergibt es ihn
Untergebener

¹ Ibid. S. 88.

² *Nebel O. zuginsfeld* 1918/1919. Darmstadt; Neuwied, 1974.

Überlieferter
Der Mann ist geliefert
Vorgesetzter
Zurückgesetzter
So wird der Mann versetzt
Verstellt
Verrückt
Stehen sie still, Sie!
Rührt Euch
Kopf hoch
Finger lang
Langfinger
Brust raus
Linkes Ohr tiefer
Kinn an die Binde
Augen rechts
Beine raus
Kopf ab
Es ist rührend
Keiner rührt sich
Dieser Stillstand
Wird der Mann gerührt
Brei ist rührig
Der Mann wird gedient
Gedienter Mann ist Bediener
Bedienter Narr ist Herr
Es ist verkehrt
Ganze Abteilung kehrt
Ganz verdreht¹

Эта цепочка бесконечна, мы прерываем ее произвольно. В ней морфема цепляется за морфему, возникает новая линия ассоциаций, которая где-нибудь да замкнется на предыдущей линии и даст импульс для новых ассоциативных связей. Все эстетически значимые языковые явления и стилистические эффекты, задействованные в тексте, отсылают к игре с корнесловием «Заратустры».

Следующий высокочастотный прием Ницше в области морфологии связан со снятием любых видов лексических ограничений, накладываемых нормой языка на общие и частные грамматические категории. Для философа в любом грамматическом правиле есть исключения, которые он вво-

¹ Ibid. S. 5—6.

дит или, напротив, снимает сам. Всякое категоричное запрещающее или разрешающее правило в его личной немецкой грамматике становится «семи-категорическим».

Иными словами, в этой сфере его словотворчества наблюдаются всевозможные виды расширения сферы действия грамматических категорий и перенесение их грамматической семантики на лексическую. При этом более жесткая грамматическая семантика подчиняет менее жесткую лексическую и сообщает новообразованию дополнительную коннотацию. Этим приемом активно пользуются его последователи, например К. Хейнике:

rosa Sonne,
blonde Sonne,
spielhin,
spielher,
gestern trug ich einen Stahlhelm,
heute flattert meine Seele,
tanzend,
lachend,
Jugend,
Ja!¹

Морфологическая рифма первых причастий *tanzend* — *lachend* замкнута на лексему, состоящую из одной лишь корневой морфемы *jugend*. Образуется эффектный рифмовый и смысловой ход за счет соположения частично омонимичных слов, где *видимость сходства* абсолютна, а *ложность видимости* парадоксальна — совмещены часть корневой морфемы и словообразовательный аффикс презентного причастия, которым в данном случае выражено обстоятельство образа действия. Этот стихотворный фрагмент К. Хейнике множеством нитей связан с самым, пожалуй, важным для понимания концепции жизни и искусства Ницше стихотворением «Только глупец! Только поэт!», открывающим его цикл «Дионисовы дифирамбы»:

Nur Narr! nur Dichter!
Nur Bunt *redend*,
aus Narrenlarven bunt *herausredend*,
herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken,
auf Lügen-Regenbogen
zwischen falschen Himmeln

¹ Heynicke K. Das namenlose Angesicht. Rhythmen aus Zeit und Ewigkeit. Leipzig, 1919. S. 33.

*herumschweifend, herumschleichend —
nur Narr! nur Dichter!*¹

Анализ поэтических текстов Ницше показывает, насколько предпочтительнее и выразительнее ему видится форма первого причастия, она явно доминирует в его стихотворных циклах и философской поэме «Так говорил Заратустра». Ницше словно дезавуировал скрытый потенциал грамматической категории, заключающийся в семантике сиюминутности и длительности, повторяемости и незаконченности действия. Кроме того, причастной цепочкой *raubend — schleichend — lügend* в цитируемом стихотворении он уравнивает в значимости весомость грамматики и обремененный в эту грамматическую форму центральный постулат всего художественного творчества — иллюзию и поэтическую ложь. Поэтому ряд *tanzend — lachend — Jugend* и контекстуальная нейтрализация грамматических признаков у Хейнике — это в чистом виде поэтическое воплощение утверждения, высказанного философом: сфера обитания поэта — *лгущие и лживые слова-мосты*, это *ложь-радуга между ненастоящими небесами*.

Контаминирование — междусловное наложение — слияние в единую лексическую единицу или словосочетание, в котором могут опускаться элементы, входящие в исходные словосочетания, — распространенная фигура, разновидность сходства. В результате контаминирования создаются такие поэтические окказионализмы, которые одновременно выстраивают и заставляют пересечься несколько слоев ассоциаций, и оттого богаты дополнительными смыслами. Блистательным примером такого приема является окказионализм Э. Ласкер-Шюлер «*Sternoglyphen*» — «звездоглифы», который знатоки поэтессы склонны рассматривать как минимальный элемент текстуры. По нашему мнению, вся поэзия Ласкер-Шюлер с точки зрения очуждения содержания и формы такова, что в ней уже принципиально невозможно большее остранение. Именно в таком ракурсе М. Басслер рассматривал ее прозу, но его выводы релевантны и для ее поэзии:

*Ich... / Entzifferte die Sternoglyphen und die Mondzeichen um den Mann*².

Звезды в творчестве поэтессы вообще являются ее неотъемлемым атрибутом, включая ее изумительную графику, где звездой отмечены все обитатели ее сказочного царства и она сама. А *иероглиф*, как мы помним, со времен романтизма — важный знак в ее *системе странного* для обозначения отдельности и чужести:

*Ich bin der Hieroglyph, / Der unter der Schöpfung steht*¹.

¹ *Nietzsche F.* Nur Narr! Nur Dichter! // *N. F. Gedichte*. S. 79.

² *Lasker-Schüler E.* Die Gedichte. S. 349.

Так же богато ассоциациями новообразование Паулы Людвиг: «Und trübe Spuren *merkmalen* die Wege...»². В нем абсолютно в духе игры корнесловия философа вплетены друг в друга *Merkmal*, *merken*, *malen*. Контаминирование — один из основных структурных принципов *скелетирования* поэтического текста у А. Штрамма. Именно в творчестве этого патриарха школы *нового словесного искусства* это явление исследовано наиболее глубоко³. Его знаменитое *schanzerpört*, склеенное из *Scham* — *zerstört* — *empört* всегда привлекало внимание как исследователей, так и читателей. Но у него, кроме этого знаменитого окказионализма, так же канонизированного, как и его автор, десятки других, насыщенных ассоциациями контаминированных слов.

Глава 2. Философемы Ницше как основной тематический источник литературного экспрессионизма

Витализм и его поэтическое освоение: движение по-экспрессионистски

Von Grund aus liebe ich nur das Leben —
und, wahrlich, am meisten dann, wenn ich es has-
se! —

От всего сердца люблю я одну только Жизнь
и, поистине, больше всего тогда, когда нена-
вижу ее!

Ф. Ницше⁴

Ницше первый вошел в духовную историю как зачинатель *философии жизни*, которая у него тесно переплелась с критикой культуры и времени, общественными и политическими утопиями так, что разделить этот комплекс невозможно. Ядро философии жизни составляют *становление* и *рост, воля к власти*⁵ и *вечное возвращение*. Однако у него не найти четкой дефиниции *жизни*. Феномен этот непостижим и не может быть воспринят человеком во всей целостности, а поэтому ускользает от всякого определения и пользуется только описательными категориями.

Несмотря на расплывчатость и комплексность понимания философ *жизни*, возможно все-таки очертить контуры понятийного поля слова

¹ Ibid. S. 136.

² Ludwig P. // Verse der Lebenden... S. 121.

³ Mandalka K. August Stramm. Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Herzberg, 1992.

⁴ Nietzsche F. Das Tanzlied // N. F. Also sprach Zarathustra. Stuttgart, 1997 S. 111 / Пер. В. В. Рынкевича. Ницше Ф. Так говорил Заратустра... Алма-Ата, 1991. С. 95.

⁵ В других переводах «воля к мощи».

жизнь. Жизнь как биологическое понятие охватывает у него такую группу качеств как *инстинкт*, влечение (Trieb), плодородие, рост. Жизнь как центр философии ценностей имплицитно включает силу, мощь, стойкость, полноту чувств и ощущений, здоровье. Все высказывания философа от «Заратустры» до «Антихристианина» следует понимать под приматом *жизни*. Она всегда позитивна, она не знает движения назад. Утверждаясь в необратимом движении вперед, *жизнь* содержит в себе тенденции возрастания (Steigerung) и преодоления (Überwindung). Этот принцип постоянного роста («des Mehr-Werden-Wollens») выражается в формуле, которая цитируется в исследовательской литературе в качестве объяснения его понимания *жизни*: «Сама жизнь есть воля к власти» («Leben selbst ist Wille zur Macht»)¹. Эта цитата очень сложна и не носит характера однозначной дефиниции, но углубление в эту проблему выводит исследование за рамки литературно-исторической и, тем более, лингвистической ориентации.

То, что «Заратустра» со всем комплексом элементов, составляющих эту жизненную динамику, становится *ключевой книгой эпохи*, убедительно доказано в ряде работ, и нам остается только сослаться на них². Книга Г. Мартенса «Витализм и экспрессионизм» (1971), в которой он толкует некоторые экспрессионистские стилистические структуры и мотивы с позиций философии жизни Ницше, до сегодняшнего дня считается одной из основных в экспрессионизмоведении для понимания философских, эстетических, тематических и структурных основ литературы этого периода. Г. Мартенс проследил эти аналогии в поэзии Ведекинда и Ласкер-Шюлер, Шикеле и Штадлера, а также в драмах Кайзера. На примере Гейма он продемонстрировал, как антитеза «жизнь — нежизнь» во всех ее метафорических воплощениях становится основным структурным элементом и несущей конструкцией всей его поэзии, т. е. парадигматической категорией.

Метафорика *жизни* в тех образах, в каких она представлена в философской лирике и лирической философии Ницше, составляет наиболее важную часть тематического фундамента экспрессионистской лирики как у канонизированных поэтов, так и у *poetae minores*, которые не вошли в круг интересов Г. Мартенса. Ядро этого метафорического комплекса составляют все виды движения, активности, беспокойства. *Движение* — одно из самых распространенных слов экспрессионистской поэзии или вообще *центральная идея экспрессионизма*, которая встроена в его мотивную структуру странствия. Движение в широком смысле этого слова, не только как движение тела³. В. Роте полагает, что причины такого понима-

¹ Nietzsche F. Jenseits von Gut und Böse // *Ibid.* S. 578.

² Martens G. Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1971; Oehm H. Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus. München, 1993.

³ Например, одна из версий движения у экспрессионистов — возвышение через искусство.

ния *движения* экспрессионистами кроются в той исторической ситуации, когда все негативное для молодого поколения ассоциировалось с полным штилем во всех сферах жизни, неподвижностью и застылостью¹. Это понимали и сами экспрессионисты, утверждая: «Экспрессионизм открыл движение»².

Самой непосредственной формой *движения* у Ницше является *танец*. Это воплощение жизни, которая больше не скована цепями морали и общества. И что очень важно для Ницше, это движение «без определенной цели», просто движение ради движения, так как любая достигнутая цель повергает идущего в состояние покоя. Сам Заратустра уже во вступительной речи своей представлен как *танцор* («Rein ist sein Auge, und an seinem Munde birgt sich kein Ekel. Geht er nicht daher wie ein Tänzer?»), и во всех его речах и песнях *танец* является не только одним из центральных мотивов, но и постоянно фигурирующим средством всей образной системы³. «Потерянным станет для нас тот день, в кой ни разу не потанцевали»⁴.

Так же, как и *полет*, который во всех стадиях философии жизни появляется как повторяющаяся метафора, *танец* есть знак освобождения от *духа тяжести*⁵, высочайшего и всеильного демона, про которого говорят, что он *князь мира*. *Танец* олицетворяет *жизнь*, освободившуюся от примата и давления разума. *Полет* и *танец* неразрывны: «Ибо вот учение мое: кто хочет научиться летать, тот должен сперва научиться стоять, и ходить, и бегать, и лазить, и танцевать: нельзя сразу научиться полету!»⁶

Кроме *полета* к таким танцевальным движениям в лирике экспрессионизма В. Роте причисляет *парение* и *струение* (Schweben, Strömen) и на многих поэтических примерах из поэзии Клемма, Хейнике, Вейсса, Цеха, Бехера, Германа-Нейссе, фон Хатцфельда, Штадлера демонстрирует, как *движение* связано со всеми прочими важными реалиями экспрессионизма⁷. Особая роль отводится *вертикальному движению* (Elevationsbewegung). Преодоление силы тяжести через *подъем* — вот она победа над давящей тяжестью жизни. Не приклеиваться к почве, а взмывать ввысь. *Прыгающие танцоры* разрывают оковы, панцирь вокруг души и тела. *Парение в танце* — это достижение освобождения, избавление, позитивное состояние, оно передается и публике и захватывает ее. В. Роте выявляет лексическое и грамматическое поля для выражения *вертикального движения*. Его формальным выражением, кроме глаголов движения,

¹ Rothe W. Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt/Main, 1979. S. 55.

² Hatvani P. Versuch über den Expressionismus // Theorie des Expressionismus. Stuttgart, 1994. S. 73.

³ Главы «Плясовая песнь», «Другая плясовая песнь».

⁴ Ibid. S. 457.

⁵ Geist der Schwere // Ibid. S. 365.

⁶ Пер. В. В. Рынкевича. Указ соч. С. 173.

⁷ Rothe W. Tänzer und Täter. S. 55—116.

являются аффиксы, наречия и нередко окказиональные словоформы: auf-, empor-, höher, aufwärts, himmelwärts, höher, sternean. Формальное выражение такого направления движения представляет собою в экспрессионистской лирике сферу необычайно продуктивного словотворчества, как у Э. Ласкер-Шюлер:

Auf den harten Linien
meiner Siege
Laß ich meine späte Liebe tanzen.

Herzauf, seelehin,
Tanze, tanze meine späte Liebe,
Und ich lächle schwervergessene Lieder.

Auf meinem leichtesten Strahl
Gleite ich wie über Gewebe von Luft
Die Zeit rundauf, kugelab,
Unermüdlicher tanzte nie der Tanz¹.

Интеграция мотива *танец* проходит все макро- и микроформы, т. е. от буквального, прямолинейного парафраза «танцевальных» глав «Заратустры» и их перенесения в другую лирическую форму до использования *танца* как метафоры во всей системе виталистических образов и структурного элемента. Примером такой очевидной макроинтеграции может служить стихотворение экспрессиониста Г. Бриттинга «Salome»:

Salome tanzte vor ihrem Herrn und Gebieter.
Sie trug ein kleines, schwarzes Mieder,
Das hielt ihre hüpfende Brust kaum.
In ihrem Nacken glänzte der Haare Flaum.

Herodes rief: Tanze, mein Kind, tanze schneller!
Er beugt sich weit zu der Tanzenden vor,
Es rauscht das Blut in seinem Ohr.
Er warf vom goldenen Teller

Ihr Früchte und Blumen zu.
Sie drehte sich wie der Wirbelwind,
Es saß betäubt das Hofgesind,
Und tanzend verlor sie den Schuh.

¹ *Lasker-Schüler E.* Die Gedichte. S. 130, 146.

Tanze, mein Kind, tanz' ohne Schuh,
Tanz', liebliche Judenbraut!
Ich schenke dir wieder andere Schuh,
Schuhe aus Menschenhaut.

Salome tanzte. Der Wirbel riß
Den König mit. Er krummte die Zehen.
Er entblößte sein gelbes Gebiß
Und erhob sich und konnte kaum stehen

Und schwenkte die Arme und hob das Bein
Und drehte den fetten Leib.
Die Juden schrien: König, halt ein
Setze dich wieder und bleib!

Herodes saß auf dem goldenen Thron
Und keuchte und schnaufte laut.
Salome tanzte lächelnd davon,
Sie tanzte schon unter der Türe,
Da rief sie: vergiß nicht die Schnüre
Zu den Schuhen aus Menschenhaut!

Die Juden schwiegen beklommen
Und tranken ohne Genuß.
Zu wem wird das Messer kommen?
Sie krummten erschrocken den Fuß¹.

Оставим в данном конкретном случае в стороне размышления на тему типичности этого стихотворения для экспрессионизма; своей повествовательностью балладностью, использованием одного из любимых мотивов югендстиля — «танец семи покрывал» великой искустельницы Саломеи, не сумевшей совратить лишь пророка Иоанна, — возможностью редукции стихотворения до «рассказанного содержания» оно противоречит критериям «собственно экспрессионизма», но своей концовкой в стиле экспрессионистских фильмов-ужасов все же не оставляет сомнения в своей принадлежности к лирике уже не символистской. Наложница Саломея танцует перед царем Иродом и его придворными и в танце теряет туфельку. Танцуй, дитя, будет тебе новая туфелька, обещает поэт традиций югендстиля. Из человеческой кожи — добавляет поэт-экспрессионист. С ужасом поджимают придворные ступню, а плутовка напоминает Ироду, чтобы и шну-

¹ Britting G. Salome // B. G. Gedichte. 1919—1939. München, 1957. S. 102—103.

рочки не забыл он к туфельке из кожи человеческой.

Очень много едва заметных и абсолютно очевидных нитей, которые соединяют реальность стихотворения с миром, который оно обыгрывает, в данном случае, с «Другой плясовой песней» Заратустры — одной из самых поэтичных и в языковом отношении гениальных глав лирической поэмы философа.

Как и Заратустра, против воли своей поддавшийся искусству танцующей *жизни* в облике молодой девушки, Ирод, толстый, старый, неуклюжий, страдающий одышкой, вовлечен в движение под недоуменные взгляды притихших придворных. Кровь ударила ему в голову. У Ницше носителем *жизни* всегда является молодой человек, и Г. Бриттинг это подчеркивает многими параллелями и контрастами: противопоставлением девушки-ребенка старику; ее «белым зубкам» («Du fletschest mich lieblich an mit weissen Zähnlein») его «оголившейся желтой челюсти» («Er entblößt sein gelbes Gebiß»); заимствованием эпитетов, символизирующих молодость. Это летящие, струящиеся волосы: у Бриттинга — «In ihrem Nacken glänzte der Haare Flaum» и у Ницше — «gegen mich züngelte deines fliehenden fliegenden Haars Zunge». Очень эффектна аналогия с пальцами ног. Поэт полностью солидарен с философом, что слух у танцора — «в пальцах ног его» («trägt doch der Tänzer sein Ohr — in seinen Zehen!»), если даже у Ирода они отреагировали первыми на вихрь танца. Но у старика они «скрючились» («Er krummte die Zehen»), а у Заратустры «пятки отрывались от земли, пальцы ног словно прислушивались, внемля тебе» («Meine Fersen bäumten sich, meine Zehen horchten, dich zu verstehen»)¹.

Важным для понимания метафорического комплекса *жизни* является также образ бога Диониса. Уже в «Рождении трагедии» Ницше вводит понятие *дионисийского*, а в «Веселой науке» поясняет, как он его трактует: «Мой термин для сверхполной, беременной будущим силы»². В образе бога Диониса из греческой мифологии для Ницше воплотились все стороны *жизни* в его понимании: пенящееся, бьющее через край плодородие; дурманящая жажда жизни; чувственность; потребность разрушения, перемены и становления; безобразность и страдание. Сфера Диониса — хаос, безмерность, бушующий поток витальных сил, стремящихся разрушить, взорвать мир прекрасных форм, сотворенных его противником и антиподом Аполлоном.

Дельфийский бог Аполлон символизирует царство оформленных, завершенных в себе образов. Это — ясность, свет, мера, красота. В этом тезисе мировоззрение Ницше выступает наиболее отчетливо против всех гедонистических представлений и высказываний о мире, так как *жизнь* для него реализуется не только в приятном качестве, но и включает в себя

¹ Пер. В. В. Рынкевича // Указ. соч. С. 201.

² Nietzsche F. Werke. Bd 2. S. 245.

категории *безобразного, боли, страдания, разрушения*, что было воспринято и усвоено экспрессионистскими лириками. Отношение к негативным сторонам жизни становится неким прибором для измерения полноты жизни человека, только в них жизненная сила проявляется в полную силу. Экспрессионистская лирика — это сознательное *да* всем темным и разрушительным силам жизни. Философия Диониса пытается постичь жизнь во всей ее акаузальности и противоречивости. Из этого делается важнейший для всей эстетики экспрессионизма вывод: не законы логики репрезентируют соответствующую форму познания, а так называемая «оптика перспектив жизни» (*Perspektiven-Optik des Lebens*)¹. Термины «перспективизм», «перспектива» становится центральным моментом теории познания *жизни*, как уже было отмечено ранее.

Одним из важнейших афоризмов для понимания ницшевской концепции *жизни* и его интеграции в лирике экспрессионизма является его «Изречение». «Зоологический язык» этого фрагмента отсылает к *Дионисовым* качествам и проявляется в эстетике экспрессиониста таким образом, что для него совершенно перестает существовать материал неэстетический:

Scharf und milde, grob und fein,
Vertraut und seltsam, schmutzig und rein,
Der Narren und Weisen Stelldichein:
Dies alles bin ich, will ich sein,
Taube zugleich, Schlange und Schwein!²

Я прекрасен, безобразен,
Груб и нежен, чист и грязен.
Мудр и глуп, хитер и прост.
Я — в своем единстве — разен:
Крылья у меня — и хвост!³

Авитальность и ее поэтическое воплощение

Метафорике безжизненности и картинам разрушения в философии Ницше присущи два качества: уничтожения и созидания. Это результат его размышлений и анализа современной ситуации — критика времени требует разрыва с деградирующим обществом, культурой, моралью, религией. Уничтожение всего застывшего, всех последствий декаданса является предпосылкой для создания «естественной жизни», какой она представлялась философу-поэту. Это «вечное - разрушение-самого-себя» соответ-

¹ Ibid. S. 576.

² Ibid. S. 19.

³ Пер. М. Кореневой // Указ. соч. С. 260.

ствуется сущности самой жизни в ее космологическом и метафизическом представлении. *Движение жизни, становление* включают в себя и *преодоление*, и *уничтожение* только что достигнутого. Разрушение рассматривается как необходимый акт внутри мирового принципа, в соответствии с которым в жизни и смерти все взаимосвязано: «Zeugen, Lieben und Morden eins ist»¹.

Процесс уничтожения представлен в произведениях философа в виде целого метафорического комплекса. Деструктивный характер несут метафоры *войны* (Krieg), *молота* (Hammer)², *ветра* (Tauwind)³.

Об особом пристрастии экспрессионистов к метафоре Ницше *война* речь уже шла в контексте их массового и добровольного ухода на фронт в августе 1914 года. Следует напомнить, что философ в своей позитивной оценке *войны* размышляет не о войне конкретно как об историческом событии, а именно как о метафоре для воплощения своих идей разрушения отжившего. Не было более непримиримого критика Германии Вильгельма, чем Ницше⁴. Но ему и всем исповедовавшим его взгляды вменяется в вину, что для художественного воплощения культа *жизни* во всем арсенале выразительных средств у поэта не находится другого образа кроме *войны*, и наоборот — *войну* принимают за истинное проявление жизненной энергии⁵.

В «Человеческое, слишком человеческое» он говорит, что "вялому человечеству требуется величайшая и ужаснейшая война, чтобы не утратить своей собственной культуры и своего собственного существования перед натиском средств этой самой культуры»⁶. В «Веселой науке» он высказывает мысль, что только воинственная эпоха (kriegerisches Zeitalter) гарантирует необходимую подвижность жизни⁷. Но вершину восславления очистительной миссии *войны* являет собою «Заратустра» в речи «О войне и воинах»⁸. Из нее ясно следует, что Заратустра понимает под войной: «Собратья по войне! Я люблю вас от всего сердца; я всегда был одним из вас и остаюсь им теперь...

Так живите жизнью повиновения и войны! Что толку в долгой жизни! Какой воин захочет пощады! Я не щажу вас, я люблю вас всем сердцем, собратья по войне!

¹ Nietzsche F. Werke. Bd 3. S. 279.

² Ibid. Bd 2. S. 939.

³ Ibid. S. 9.

⁴ Свое скептическое отношение к войнам неметафорическим философ не раз высказывал, например, в связи с войной 1870—1871гг. См.: Nietzsche F. Werke. Bd 2. S. 137, 333, 980 ff.

⁵ Vietta S. Erster Weltkrieg und Militärgroteske // Ares und Donsos. Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur. Heidelberg, 1981. S. 197.

⁶ Nietzsche F. Werke. Bd 1. S. 688.

⁷ Ibid. Bd 2. S. 165.

⁸ Nietzsche F. Vom Krieg und Kriegsvolke // N. F. Also sprach Zarathustra... S. 46.

Так говорил Заратустра»¹.

Именно в таком восторженном отношении к войне, — пока она действительно не началась в 1914 году и не превратила «беллицистов» в пацифистов, — со стороны экспрессионистов обнаруживаются самые явные случаи полной самоидентификации с философией Ницше вплоть до цитирования его формулировок и встраивания их в ткань стиха. Только в августе 1914 года возникло 1,5 миллиона военных стихотворений!² И даже негативное к войне отношение, критическое или саркастическое, открыто ангажированное или псевдодистанцированное воспринимается как одна из форм экспрессионистской амбивалентности, ибо и такая позиция находит воплощение свое исключительно с помощью ницшеанского вокабуляра и сохраняет все атрибуты притягательности. Только в общем контексте творчества и всего мировоззрения автора можно подчас расшифровать горькую иронию и гротеск, как, например, в стихотворении А. Лихтенштейна «Генерал-лейтенант поет»:

Frauen, Theater, Musik
Interessieren mich wenig.
Was ist das alles gegen
Parademarsche, Gefechte.
Wäre doch endlich ein *Krieg*
Mit *blutigen, brüllenden Winden.*
Das gewöhnliche *Leben*
Hat für mich keine Reize³.

Эта амбивалентность реализована за счет переплетения и отсутствия полярности между позитивным и негативным: «парад», «сражение», «война», «кровь», «ветер», «жизнь», «прелесть», «очарование». Все эти явления подаются как однопорядковые, на них делает ставку военный, смертельно соскучившись от пресной мирной жизни. Только гротеском как мобилизующим элементом познания и продвижения к прозрению и возможно выразить всю степень абсурдности любви к войне. Роль философы Ницше *война* в лирике экспрессионизма столь значительна, что заслуживает более пристального внимания.

С. Виетта, исследуя причины ликования и восторга по поводу начала войны или ее предвидения и томительного ожидания, приходит к выводу, что «пьянящий виталистический пафос Ницше», оказался для поколения молодых интеллигентов крайне заразителным⁴. Стоит ли удивляться, что из-под пера самых образованных и самых сознательных и истовых его по-

¹ Пер. В. В. Рынкевича // Указ. соч. С. 41.

² Ю. Баб сосчитал их и назвал август 1914 года «временем ужасов немецкой литературы».

³ Lichtenstein A. Ein Generalleutnant singt // Dichtungen. Zürich, 1989. S. 28.

⁴ Vietta S. Erster Weltkrieg... S. 193, 194.

клонников выходили такие строки:

Und herrlichste Musik der Erde hieß uns Kugelregen...
Vorwärts, in Blick und Blut die Schlacht, mit vorgehaltne Zügel
Vielleicht wurden uns am Abend Siegesmarse umstreichen,
Vielleicht lagen wir irgendwo ausgestreckt unter den Leichen,
Aber vor dem Erraffen und vor dem Versinken
Würden unsre Augen sich an Welt und Sonne satt und glühend trinken¹.

Прекраснейшею музыкой земли звучал нам дождь из пуль...
Вперед, кровавой битвой опьянен, натягиваю повод.
Быть может, к вечеру победный марш наш пыл остудит,
Быть может, для врага он сладкой песнью будет,
Но прежде чем померкнет солнца свет,
Он наши пламенные взоры напоит досыта.

От всего, что проповедует Заратустра, исходит магическое обаяние, почти гипнотическое воздействие — таков заклинательный эффект риторических, синтаксических и стилистических фигур Ницше. С их помощью Ницше разработал абсолютно виртуозный языковой стиль, воздействие которого на пишущую молодежь оказалось решающим в процессе столь продуктивного усвоения. Все, что сказано *таким языком*, для настроенного на свежую волну звучит убедительно и провокационно: «Из всего написанного я люблю только то, что пишется собственной кровью. Пиши кровью: и ты узнаешь, что кровь есть дух»². Ничего удивительного в том нет, что от таких слов осознание исключительности положения поэта через несколько метафорических модификаций и мыслительных операций выкристаллизовывалось в метафоре *война*.

В этом отношении характерным можно считать стихотворение Г. Гейма «Война I» — самое часто цитируемое и интерпретируемое после «Конца мира» ван Годдиса. Может быть, оно не самое лучшее в его творчестве, но, бесспорно, самое эффектное. Сохранились письменные свидетельства о том ошеломляющем воздействии, которое оно произвело на современников: «Когда Гейм читал свое стихотворение «Война» в «Гну», по спине у нас катился холодный пот — он сумасшедший, одержимый...»³

Стихотворение состоит из 11 строф по четыре стиха в каждой. В нем нет ни единого отклонения от метроритмических и прочих конвенцио-

¹ Stadler E. Der Aufbruch // Der Aufbruch... S. 17.

² «О чтении и писании» / Пер В. В. Рынкевича // Указ соч. С. 35.

³ Meyer A. R. die maer von der musa expressionistica. Düsseldorf-Kaiserwerth, 1948. S. 29. А. Бернер под впечатлением этого стихотворения распрощался с неоромантической манерой и выпустил в 1917 году поэтический сборник «Облик городов», которым, как правило, измеряют его вклад в поэтику экспрессионизма.

нальных формальных средств и приемов. Одно из самых характерных стихотворений экспрессионизма опровергает одно из самых распространенных утверждений экспрессионизмоведения о *разрушении в нем языка* (*Zertrümmerung der Sprache*). Первая строфа звучит так:

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.
In der Dämmerung steht er, groß und unbekannt,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand¹.

Затертой и расхожей фразой в экспрессионизмоведении стало утверждение о «провидческом даре» экспрессионистов, при этом в качестве подтверждения этой особенности ссылаются, как правило, на это стихотворение Г. Гейма². Отметим, что в 1910—1911 годах не нужно было обладать никакими сверхъестественными способностями, чтобы сделать такой прогноз. О наэлектризованности атмосферы в Германии в эпоху заката империи Вильгельма свидетельствует хроника 1910—1914 годов. Для Европы 1910 год был годом обманчивого мира, за которым скрывалась небывалая гонка вооружения, соревнование Германии и Англии на море, кризис в Марокко, Эльзас-Лотарингии и на Балканах. С 1911 года для великих держав начинается путь к мировой войне. Конфликты решаются уже не только дипломатическим путем и не только в громких речах националистических политиков, но и приводят на грань немецко-французского конфликта. В 1912 году в разговоре с Вильгельмом II генерал Гельмут фон Мольтке произносит судьбоносную фразу: «Я считаю войну неизбежной, и чем скорее, тем лучше». Приближение войны можно было вычитать из газет.

Особое место стихотворения Г. Гейма в экспрессионистской лирике не в его пророчестве, а в том, что вслед за Ф. Ницше и Г. Геймом, *война* становится генеральной метафорой в системе образов и вообще в катарсисном мышлении этого поколения. Путь к новому возможен, по их представлениям, не путем постепенных поступательных преобразований, а только через «прорыв», «революцию», «бурю». Вершиной такого *движения* по-экспрессионистски и является *война* как очищение.

В стихотворении в полной мере проявились все приемы игры с читателем, которые Г. Гейм воспринял через поэзию Ницше, но развил их и усложнил. Слово «война» присутствует только в названии, а в самом стихотворении автор пользуется только личным местоимением *er*. При первом прочтении создается впечатление, что автор нанизывает один на дру-

¹ Heym G. Der Krieg I // H. G. Dichtungen und Schriften. Hamburg; München, 1960. Bd 3. S. 346.

² Korte H. Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas. Bonn, 1981. S. 19 ff.

гой очень четкие образы. Но это впечатление обманчиво — образы настолько расплывчаты, что почти бессмысленны. Если просчитать референтную сетку текста, то оказывается, что имя существительное представлено исключительно абстрактными, собирательными или существительными во множественном числе с обобщающим значением, а также многочисленными составными существительными. Однако эффекта Г. Гейм добился поразительного. За счет чего? За счет простых конвенциональных средств. Он удлинил строку и вместо привычного и традиционного четырехстопного хорея использовал шестистопный. Рифма только мужская, строка тем самым очень изолирована, пауза как после строки, так и после строфы весома и продолжительна. Никаких поэтических переносов. Рубленые фразы в симультанном стиле, динамичность, никакого отдыха на деталях. Нарративный характер стихотворения тоже обманчив, это не линейное повествование, а по кругу: город — лес — горы — город. Всякий интерпретатор по-разному расставляет акценты в своем толковании этого стихотворения, но главным все же видится в нем фиксация метафоры *войны*, которая с него начинает свое триумфальное шествие по лирике экспрессионизма и не оставляет в покое ее исследователей¹.

Обратную, теневую сторону *жизни* представляют категории авиталистического толкования мира: *пустыня* и *болото* как символы запустения и заброшенности; *зима* и *осень* как символы умирания природы и остановки всех жизненных токов. Метафорика из сферы чувственных восприятий принимает негативный характер, ничто не радует слух и взор. Сфера авитальности смыкается с областью безобразного, которую представляют образы физической и духовной немощи человека и умирания природы. В контексте общих модернистских метафор эпохи подобная авитальная символика довольно полно освещена в экспрессионизмоведении. Например, поэзия Г. Гейма в связи с этим метафорическим комплексом, так же как и в отношении к войне, всегда находилась в центре внимания литературоведов. Таким же парадигматическим стихотворением, как «Война I», считается его «Пригород», сосредоточивший все возможные выразительные средства нищевской авитальности:

In ihrem Viertel, in dem Gassenkot,
Wo sich der große Mond durch Dünste drängt
Und sinkend an dem niedern Himmel hängt,
Ein ungeheurer Schädel, weiß und tot,

¹ Это стихотворение столь значительно для уяснения мировоззрения экспрессионизма, что процессу его создания, его колоссальному воздействию на читателя-современника, а также его последующему толкованию посвящены десятки исследований. Варианты его интерпретации во всем их спектре см. в: Damman G., Schneider K. L., Schoberl I. Georg Heyms Gedicht «Der Krieg». Handschriften und Dokumente. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte und Rezeption. Heidelberg, 1978.

Da sitzen sie die warme Sommernacht
Vor ihrer Höhlen schwarzer Unterwelt
Im Lumpenzeuge, das vor Staub zerfällt
Und aufgeblähte Leiber sehen macht¹.

Г. Гейм разворачивает картину ужасающей нищеты и убогости, в которую встраивает всех аутсайдеров общества: нищих-калек, детей-попрошайек, которым в раннем детстве переломали ноги и руки для работы, сумасшедших, слепых, хромых. Синекдохой пользуется автор для изображения этих полулюдей:

Hier klafft ein Maul, das zahnlos auf sich reißt.
Hier hebt sich zweier Arme schwarzer Stumpf.

Обратимся для комментариев этого образного комплекса к малоизвестному автору О. Нейману. П. Раабе не включил его в свой список экспрессионистских авторов, но несколько лет спустя А. А. Валлас проделал аналогичную справочнику П. Раабе работу для Австрии и систематизировал рассыпанную по периодическим изданиям экспрессионистскую поэзию и прозу в виде антологии экспрессионистских стихов.² Издатель представляет в ней автора целым рядом произведений, в которых продуктивно использована нищевская антитеза *жизнь — нежизнь* и весь его метафорический арсенал для ее воплощения. Его «Утро в пригороде», без сомнения, написано под впечатлением «Пригорода» Гейма, так как поэзия Гейма была широко известна после публикации в 1911 году сборника «Вечный день», а в 1912 — «Umbra vitae». О. Нейман словно проговаривает эту мрачную картину еще раз:

Die Nacht ist tot. Durch *dämmerstille Gassen*
geht grau und *bleich* ein unverständner Tag.
Und hämmert an die schlafestrunknen Tore:
«Wacht auf! Wacht auf! Ich steh bereit zum Kampf..!»
Da öffnen sich die großen *stummen Flure*
und blasse Masken *strömen* ... Grau in Grau...
Gebeugte Nacken, die einst Sterne *träumten*
und nun den letzten Sinn der Erde sehn.
Verdornte Glieder, die zu früh *verblühten*
und Kinderleib, der um die Qual schon weiß.

¹ Heym G. Die Vorstadt // H. G. Dichtungen und Schriften. Bd 1. S. 133.

² Wallas A. A. Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde. Linz; Wien, 1988.

Verstumpfte Hirne, die nur Rache brüten,
 zerrissne Seelen — deren Lächeln starb.
 Und *stumm* und scheu huscht Totenzug vorüber...
 Und irgendwo, da öffnen dunkle Tore
 den gier'gen Rachen, Menschenblut zu trinken
 und dort verebbt der große *stumme Strom*.
 Sirenenschrei. Die hohen Schlote rauchen.
 Maschinen rasseln. Und der Vogelsang
 erstirbt im Drohnen wirbeltoller Räder.
 Nicht *Blumen blühn*... Ein *bleicher* Gast nur schreitet
 durch jede Stunde... Und sein weicher Mantel
 hüllt ungesungne Lieder *träumend* ein.
 Hüllt früh *verwelkte Blumen* in sein *Dämmern*,
 das eine rote Sonne mitleidlos bestrahlt...¹

Название стихотворения «Утро в пригороде» сразу же ориентирует читателя во времени. Ночь мертва, но приносит ли день в город жизнь? Встает красное солнце, но вливает ли оно во все жизненные силы? Нет, оно лишь безжалостно освещает серое на сером. Стихотворение имеет кольцевую структуру, круг образует сумеречная атмосфера, которую день не в силах прогнать и рассеять: начальное *dämmerstille Gassen* и конечное *Dämmern* говорят о том, что утро не растет, не развивается, не преодолевает себя, а все только повторяется. День — бледный гость — стучит во все ворота и пытается разбудить людей, стучит не просто — нищевским молотом, но кто отзывается? Бледные маски — серое на сером, склоненные затылки, усохшие члены, отупевшие мозги, разорванные души. Здесь те же дети с изуродованными для попрошайничества телами. Утро не приносит пробуждения-движения. Единственное, что находится в движении — похоронная процессия, но и этот немой поток впадает в жадный зев кладбища и там умирает.

Стихотворение структурно построено на параллелизме и подчеркивает это постоянное повторение одной и той же безрадостной картиной². Гнетущая тишина пригорода, подчеркнутая троекратным использованием прилагательного «немой» — «*stumm*», вдруг нарушается оглушительным грохотом цивилизации по-экспрессионистски. Надрывный крик сирены словно отделяет мертвый пригород от грохочущего города. Здесь возникает явная ассоциация с сонетом «Крейцберг I» Э. Бласса, который наблюдает сверху ту же картину: дымящие фабричные трубы, скрежет машин, лязг колес³. Ни пения птиц, ни цветения цветов. День не понят и здесь — *ein*

¹ Neumann O. Morgen in der Vorstadt // Texte des Expressionismus... S. 199—200.

² Параллельные структуры выделены нами курсивом.

³ Сонет анализируется далее в главе «Экспрессионистский сонет».

unverstandner Tag, он не наполнился ни цветом — остался *бледным гостем* — ни живым звуком — песни не спеты, а пение птиц умерло в лязге города-монстра.

Хотя вся метафорика построена на полярности категорий виталистичного и авитального толкования мира, внимание, как правило, сосредоточено на негативной стороне. Эта структурная особенность отчетливо прослеживается и у других авторов и вообще свойственна лирике экспрессионизма в целом. В антитезе витальное — авитальное положительная часть нередко опускается, а все негативное абсолютизируется, как, например, в стихотворении А. Лихтенштейна «Зима»:

Von einer Brücke schreit vergrämt ein Hund.
Zum Himmel...der wie alter grauer Stein
Auf fernen Häusern steht. Und wie ein Tau
Aus Teer liegt auf dem Schnee ein toter Fluß.

Die Bäume, schwarzgefrorene Flammen, drohn
Am Ende aller Erde. Stechen scharf,
Mit spitzen Messern in die harte Luft,
In der ein Vogelfetzen einsam hängt.

Ein paar Laternen waten zu der Stadt,
Erloschne Leichenkerzen. Und ein Fleck
Aus Menschen schrumpft zusammen und ist bald
Ertrunken in dem schmählichen weißen Sumpf¹.

А. Лихтенштейна не назовешь малоизвестным поэтом, но при жизни он находился в тени Г. Гейма и ван Годдиса, а его поэтическое наследие почти полностью уничтожено во время бомбежки Берлина. Не осталось письменного подтверждения его интереса к витализму Ницше, как в случае с Геймом, но одного только приведенного стихотворения было бы достаточно, чтобы не сомневаться в наличии такого интереса.

В стихотворении использованы многие образы Ницше, составляющие весь комплекс его авитальной поэтики: зима, мертвая река, болото, серо-черно-белые краски, schwarzgefrorene Flammen — застывшее черным пламя. Стихотворение сделано на контрасте к метафорике *жизни*, в которой центральным моментом является движение, беспокойство, активность. Движение часто олицетворяется рекой, ее течением, струением и журчанием воды. У Лихтенштейна река мертвая, она «застыла на снегу канатом из дегтя». Движения нет вообще: небо «стоит старым серым камнем», птица не летает, «одинокое висит как клоч перьев в неподвижно за-

¹ Lichtenstein A. Winter // L. A. Dichtungen. Zürich, 1989. S. 53.

стывшем воздухе». Деревья не колышутся — «они своими острыми ножами лишь жесткий воздух протыкают». Как жало, образ которого поэт усиливает тревожной звукоживописью: *stechen* — *scharf* — *spitz*. «А фонари, увязнув в рыхлом снеге, шлепая по грязи, болото переходят вброд», — такова богатая семантика глагола *waten*, в котором не столько динамики движения, сколько стагнации. Если у Ницше эпитетами *жизни* являются *пламя, огонь, красный цвет*, то у Лихтенштейна последние фонари погасли и выглядят как огарки свеч — «свечи-покойники», а пламя деревьев — «черное, застывшее». Мощный последний образ — полная противоположность Сверхчеловеку: уничижительное «пятно из человека, что сморщилось и скоро / В болоте захлебнется, позорном, белом».

Как своеобразная лексическая парадигма авитальности прочитывается его же стихотворение «Непогода»:

Erstarrter Mond steht wachsern,
Weißer Schatten,
Gestorbnnes Gesicht,
über mir und der matten Erde.
Wirft grünes Licht
Wie ein Gewand,
Ein faltiges,
Auf bläuliches Land¹. —

Застывшая луна стоит пятном из воска,
Белой тенью,
Мертвым ликом,
Над головой моей и блеклою землей.
Зеленый свет роняет
Как будто саван,
В складках весь,
На бледную равнину.

Образ луны по-экспрессионистски очень далек от того, которому поклонялись немецкие романтики, воспевали Клопшток, Гете или А. Дросте-Хюльсхофф. Луна — антипод солнца и символ смерти. В «лунной поэзии» экспрессионизма луна — инкарнация дьявольских сил, она источает угрозу и является врагом человека. Антология «Сумерки человечества» содержит множество поэтических подтверждений лунного лейтмотива авитальности, а у таких поэтов, как Г. Тракль, вообще трудно найти стихи, в которых бы луна не появлялась. Но из романтического ночного товарища она превратилась в отвратительное чудовище — «жирного, ядовитого

¹ *Lichtenstein A. Unwetter // Die Aktion. 2. Jg. 1912. № 48. Sp. 1517.*

туманного паука», что подстерегает своих жертв:

Doch seitlich lauert glimmend hoch in Fernen
Der giftge Mond, die fette Nebelspinne¹.

Дионисово, безобразное оказывается для экспрессиониста крайне притягательным, «ибо это и есть жизнь». Они ее нисколько не разоблачают, это не «социальный протест» против несправедливости и неравенства, как это нередко представлено в историко-литературных исследованиях. Просто *жизнь* для экспрессионистского лирика очень разная и нередко — страшная. Это просто другой взгляд на нее, другая оптика. Ему нравится смаковать свое утверждение, но от протеста он далек. Эта одна из самых характерных особенностей экспрессионизма, которую Г. Лукач назовет впоследствии «политической бесцельностью». В действительности же вся подобная мировоззренческая мешанина и вопиющие противоречия этого движения и есть его философия и эстетика. Поскольку левое и правое, милитаристское и пацифистское, верх и низ, любовь и ненависть сосуществует в экспрессионизме без всяких переходов, постольку и доминирует в нем эта фатальная взаимозаменяемость всего на все. Эта черта была подмечена Й. Германдом в лирике Большого города, где тотальное отрицание стоит рядом с тотальным воспеванием и при этом ни про то, ни про другое нельзя сказать, что оно более или менее экспрессионистично². В этом смысле утверждения, что усвоение и присвоение Ницше в экспрессионизме происходило крайне фрагментарно и очень лично, что за ним следуют в большей степени как за «гениальным творцом языка и ритором огромного масштаба», совершенно справедливы. Особенно отчетливо это проявилось именно в инкорпорировании его фундаментальных философем в лирику без того социального динамита, которым их начинил сам философ.

Глава 3. Экспрессионистский сонет

Всякий раз, когда поэт-экспрессионист совершает что-нибудь естественное для любого другого лирика, его поступок называют, по меньшей мере, странным. Э. фон Сюдов как такую странность отметил усиление в экспрессионизме религиозных тенденций и оживление этих «атавистических качеств у вождей экспрессионизма». Г. Э. Якоб к ним же причислил «не затихающую в экспрессионизме любовь к природе». Такой же странной, на первый взгляд, кажется и любовь к сонету. Свою лирику разрушения и уничтожения всякой классической формы поэт-экспрессионист на

¹ Lichtenstein A. Nebel // Menschheitsdämmerung. S. 59.

² Hermand J. Das Bild der «großen Stadt» im Expressionismus // Die Unwirklichkeit der Städte. Hamburg, 1988. S. 73.

три четверти облекает в один из самых несовременных лирических жанров.

Действительно, в антологиях немецкого сонета читателя удивит количество сонетов, написанных немецкими экспрессионистами в период с 1910 по 1925 год¹. При этом четырнадцатистроичники Гейма, Тракля, Ласкер-Шюлер, Цеха, Рубинера, Верфеля, Бехера, Лихтенштейна, если называть только самые известные имена, поражают своей «сонетной несонетностью»: они мало общего имеют с сонетами их праотцов Петрарки, Ронсара или Шекспира, но остаются все же сонетами, сохраняя практически все законы внешнего и внутреннего строения этой многовековой лирической формы². Факт, безусловно, поразительный и более чем странный: с одной стороны, экспрессионизм, известный своей страстной приверженностью к разрушению всего старого, отжившего, застывшего; неприятием всяческих шаблонов, канонов и традиций — вспомним начало хрестоматийного стихотворения Эрнста Штадлера об упоительном восторге от разрушения всякой формы «Form ist Wollust»:

Form und Riegel mussten erst zerspringen, / Welt durch aufgeschlossene
Röhren dringen...³

Форма понимается в нем широко, не только как художественная, но и вообще как отказ молодого поколения от всяческих отживших форм. Вся грамматика литературного экспрессионизма пронизана деструктивным духом футуристских манифестов Маринетти, а мироощущение молодых литераторов несет в себе элементы одной из важнейших философем Ницше — *преодоления* (Überwindung). Она понята ими, как это было показано выше, в том смысле, какой в него и вкладывал сам философ: не только как «преодоление человека» в духе Заратустры («Steigen will das Leben und steigend sich überwinden»)⁴, но и как преодоление языка, его застылости и неподвижности.

С другой стороны, это прокрустово ложе сонета с его пятистопным ямбом, обязательными четырнадцатью строками октавы и секстета, разбитыми в свою очередь на два катрена и два терцета с ограниченным количеством вариантов чередующейся или опоясывающей рифмы авав/авав или авва/авва — в октаве; cdc/cdc или cde/cde — в секстете, как это характерно для итальянского типа сонета. Несколько большее разнообразие и свобода французского и шекспировского типов сонета также ограничены

¹ Das deutsche Sonett. Dichtungen. Gattungspoetik. Dokumente. München, 1969; Deutsche Sonette. Stuttgart, 1979.

² Гораздо менее известны циклы сонетов Зака, Германа-Нейссе, Оттена, Миноны, Харбека, Бурте и др., хотя в этот период они издавались в виде отдельных лирических сборников в самых именитых издательствах. См. раздел VIII библиографии.

³ Stadler E. Der Aufbruch... S. 16

⁴ Nietzsche F. Werke. Bd 2. S.359

обязательностью заданных метроритмических и всех прочих внешних структурных элементов (строфа, рифма, пауза). Такой же жесткостью параметров, строгой логикой построения отличается и внутренняя структура, напоминая нам о происхождении сонета: авторство первых известных тридцати сонетов приписывается придворному нотариусу и юристу Джакомо да Лантини в Палермо на Сицилии и датируется первой четвертью XIII века. В ученой атмосфере юриспруденции родилась эта жесткая диалектичная внутренняя схема, которая по драматичности своей превосходит даже балладу.

Чтобы по-настоящему оценить эту странную любовь и, может быть, понять ее причины, стоит, хотя бы в самых общих чертах, вспомнить законы классического сонета. И. Р. Бехер в работе 1956 года «Философия сонета, или Небольшое учение о сонете» подчеркивал, что не 14-строчное строение сонета есть его главная отличительная особенность, а его содержательная схема, его диалектика, где первый катрен есть тезис, второй катрен — антитезис, а оба терцета — синтез. От внешних структурных элементов возможно меньшее или большее отступление, но поступиться его «внутренней необходимостью» невозможно. Это положение поэтически закрепляет Ф. Верфель в одном из программных сонетов «Рифма», в котором он утверждает, что одни лишь рифмующиеся строки еще не гарантируют высокой духовности и могут обратиться лишь «пустой игрой»:

Allein nicht jede Sprache hat geheiligt
Den reinen Reim. Wo nur sich deckt die Endung,
Droht leeres Spiel. Der Geist bleibt unbeteiligt¹.

Внутренняя логика или *необходимость* сонета таят в себе огромный творческий потенциал. На исключительную важность «закругляющегося характера» сонета указывал еще А. Шлегель и подчеркивал, что за счет этой внутренней схемы, совпадающей с внешним членением, происходит «переход из сферы парящих ощущений в область важнейших мыслей»². В экспрессионистском сонете следование этому правилу придает стихотворению необыкновенную элегантность и весомую законченность. Первый катрен сонета Верфеля начинается высказыванием о том, что рифма является святой, так как соединяет все то, что стремится к единству:

Der Reim ist heilig. Denn durch ihn erfahren
Wir tiefe Zwieheit, die sich will entsprechen.

Пока это — «парящие ощущения». Но, развиваясь и красиво закруг-

¹ Werfel F. Der Reim // Das deutsche Sonett. S. 255.

² Schlegel A. W. Vorlesung über das Sonett // Ibid. S. 342—352.

ляя тему, сонет в последнем терцете формулирует принципиально важную мысль о том, что склеивать слоги нетрудно, но сам язык смеется над таким произволом — в немецком языке рифмоваться должны «не корни слов, а суть вещей»:

Dieselben Silben lassen leicht sich leimen.

Doch Stämm' und Wurzeln spotten solcher Blendung.

Im Deutschen müssen sich die Sachen reimen.

Уже в итальянском типе сонета именно внутренняя структура создавала его поразительную музыкальность — возрастающее напряжение, кульминацию, а затем разрешение, успокоение, при этом оптическая структура соотносилась со звуковой и содержательной. Цезура между октавой и секстетом всегда несла большую смысловую нагрузку, чем паузы между катренами и терцетами, а сам терцет по сравнению с двумя предыдущими четверостишиями был более напряженным, обостренным и драматичным.

Смена внутренней перспективы в сонете завершает его внутреннюю антитетику: первый катрен, как экспозиция в драме, задает проблему с определенной точки зрения, во втором катрене ей противопоставляется другая точка зрения, параллельная; первый терцет дает решение проблемы, но в заключительной строфе — часто после необычного поворота мысли — это решение формулируется окончательно. На такой смене перспективы держится один из сонетов Э. Мюзама из разряда его «активистских» стихотворений. Внутренняя структура его так жестко смоделирована и так самодостаточна, что создается впечатление, будто сам сонет ведет диалог с кем-то и поучает его. Первый катрен излагает точку зрения оппонента, не комментируя ее саму, но сразу же обвиняя оппонента в глупости — «вы, глупцы, полагаете, что пинки законника охладили ярость борца и поставили его на колени»:

Ihr Toren meint, der Kämpfer und Verächter
sei müde und besiegt ins Knie gesunken,
verloscht sei seines Zornes heller Funken
vom rohen Fußtritt der Gesetzespächter¹.

Второй катрен эмоционально окрашен вводной модальной конструкцией, он соглашается с тем, что чисто внешне ситуация выглядит именно таким образом, как она подана в первом четверостишии, и даже уточняет ее, драматизирует, прибавляя яркие детали — «действительно, кулаки он не сжимает и не изрыгает проклятия в адрес своих тюремщи-

¹ *Mühsam E. Geschohnte Kraft // Ibid. S. 325.*

КОВ»:

Wahr ist s: er ballt die Fäuste nicht dem Wächter;
speit keinen Schimpf: ihr Mörder, ihr Halunken!
Und blößt nicht seinen Rücken martertrunken
den Geiselhieben unter Hohngelächter.

Первый терцет вводится ошибочным выводом оппонента, который он сделал на основе своих неверных поверхностных наблюдений — он же глуп! И тут же это глупое предположение опровергается, пока бездоказательно, но весьма категорично: «и все же вы, глупцы, заблуждаетесь»:

Ein stiller Mann. Und doch: ihr Toren irrt.

Точка, а не двоеточие или запятая, которые обеспечили бы катафоричную связь, не обещает никаких пояснений, приговор звучит как окончательный. В двух следующих стихах сонет все же снисходит до некоторого разъяснения, но это скорее иронизирование над несостоявшимся, обманутым ожиданием оппонента — настоящему борцу вовсе не надо браться своими кандалами, чтобы подогревать свое мужество:

Er braucht sich seinen Mut nicht zu befeuern,
indem er laut mit seinen Ketten klirrt.

И вот последний терцет все ставит на свои места, первым же словом — «наоборот» — отклоняя все возможные с его точки зрения ложные допущения и излагая окончательное решение и истинное положение вещей — он умышленно не гремит цепями, «не натирает запястье железом», сильная рука нужна ему для битвы:

Im Gegenteil: bemüht, den Klang zu dämpfen,
wird ihm sein Eisen das Gelenk nicht scheuern,
und stark erhält er seinen Arm zum Kämpfen.

В сонете даже отдельные строки могут строиться по принципу антитезы. Это неудивительно, если помнить, что сонет — продукт не рыцарской культуры или миннезингеров, а юристов и государственных служащих. В данном случае поэт пользуется фигурой *и все же*: «Ein stiller Mann. Und doch: ihr Toren irrt».

Автор самой известной немецкоязычной монографии по теории и истории сонета В. Мёнх полагает, что сущность сонета заключается в его «диалектической игре и его парадоксальных функциях»¹. Сонет написать и сложно и очень просто. Знатоки его считают, что хороший со-

¹ Mönch W. Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg, 1955. S.39

нет появляется один раз в сто лет, а совершенный — «вообще не от мира сего». Легкой же формой его называют потому, что он требует высокого технического мастерства, которое можно «наработать», но это не «творение», а лишь искусное заполнение известной матрицы. Необходимость такой скрупулезной ремесленной работы над сонетом — один из его парадоксов, по мнению В. Мёнга. Другим парадоксом является «прощание с сонетом» — его можно или вообще не писать, или нарушать все его законы. Одни проклинали это «прокрустово ложе» и категорически отрицали его право на существование в современной поэзии, называли чужой формой, отказывались дышать легкими Петрарки: «In alte Schläuche taugt kein neuer Wein,/...Will nicht in fremde Form gezwungen sein/ Und fühle mich ganz frei in meiner - *meiner!*/... Ich will ich selbst in meinen Lungen sein/ Und niemals atmen in Petrarkas seiner»¹. Другие намеревались сам сонет освободить от этого плена, как, например, Бехер, решивший взорвать его метрику «яростью современного импульсивного ритма». Сонет все время подвергался опасности полного уничтожения — и во французском символизме, и в итальянском веризме и футуризме, и в немецком экспрессионизме. «Но — чудо — не поэт создал новый сонет, а сонет возымел власть над поэтом»², и сам Бехер — поразительный пример тому. Сонет с его «тяжелой строгостью» видится ему «олицетворением власти порядка» именно в тот момент, когда мир рискует окончательно рухнуть. Когда человек, перенасыщенный впечатлениями от увиденного, не в силах более эти впечатления упорядочить в своем сознании, «спасением из хаоса является сонет»:

Wenn einer Dichtung droht Zusammenbruch
Und sich die Bilder nicht mehr ordnen lassen,
Wenn immer wieder fehlschlägt der Versuch,
Sich selbst in eine feste Form zu fassen,

Wenn vor dem Übermaße des Geschauten
Der Blick sich ins Unendliche verliert,
Und wenn in Schreien und in Sterbenslauten
Die Welt sich wandelt und sich umgibt,

Wenn Form nur ist: damit sie sich zersprengt
Und Ungestalt wird, wenn die Toten wacht

¹ *Mynona* // Das deutsche Sonett. S. 337.

² *Mönch W.* Das Sonett... S. 40.

Die Dichtung hält am eigenen Totenbett —

Alsdann erscheint, in seiner schweren Strenge
Und wie das Sinnbild einer Ordnungsmacht,
Als Rettung vor dem Chaos — das Sonett¹.

В этом ограниченном и просчитанном стихотворном пространстве сонета начинает ликовать полное внутреннее освобождение («Beglückung im Zwang»), причину которого В. Мёnx определяет как магию («Faszinosum») самой формы. Ни одна из лирических форм в такой мере не имеет элементы рационального и магического, как этот твердый архитектурно-ски выстроенный 14-строчник, где архитектура становится музыкой. Это синтез застылости и подвижности, статики и динамики, бытия и становления, души и интеллекта, «мягкости ощущения и твердости диалектического мышления». Мистика и схоластика — две высокоразвитые формы мышления средневековья — оставили в сонете свои следы. «Порождением Духа и Эроса» считает его В. Мёnx и определяет это диалектическое единство как его третий парадокс.

Еще одна сфера проявления парадоксальности сонета — сопротивление его мужских и женских элементов. Мужская архитектоника и женская музыкальность, так же как и чередование мужской и женской рифмы, делали его пластичным и привлекательным для композиторов: текстами первых мадригалов стали именно сонеты, и переложение в XVI веке этой литературной формы в музыкальную, — как это случилось с сонетами Петрарки, — произошло очень органично.

Для экспрессионизма сонет оказался экспериментальным полем, где все его парадоксы были максимально реализованы и заострены. Он предоставлял широчайшие возможности для самой смелой формальной игры и языковой артистики, настоящего карнавала рифмы, что впоследствии станет одним из элементов современной поэзии. Внутренняя структура стиха располагала к одному из любимейших приемов экспрессионистов — озадачивающей смене перспективы и вообще любой форме остранения. Сонет, который не знает никаких ограничений в тематике, тем не менее, оставлял для экспрессионистов тематические лакуны для провокации и вызова или, напротив, тихого апокалипсиса. Необыкновенно привлекательными для них оказались как *игра в сонет*, так и его чистое, буквальное воплощение. Сонет явился, говоря словами Бехера, «спасением от хаоса, когда взор теряется в бесконечности от избытка увиденного». Этот хаос своеобразно упорядочивался в малом пространстве между полюсами пол-

¹ Becher J. R. Sonett // Das deutsche Sonett. S. 251.

ной поэтической свободы и ограничивающей эту свободу устойчивости — вызов, который так соответствовал мироощущению экспрессионистского поколения. Амбивалентная сущность сонета была для экспрессионизма родной и близкой стихией. Он так полярно устроен, что позволял выплеснуться юношеской бескомпромиссности; он так диалектично запрограммирован, что давал выход как положительным, так и отрицательным эмоциям, так как динамика сонета требовала непременно их сосуществования и развития.

Как уже было отмечено, предметом сонета может быть все, что угодно. Он может быть коротким философским трактатом; портретом человека, города или ландшафта; он может описывать любое движение души или мысли; это может быть реальность или вымысел; высокое и низкое; бытовое и избранное; это и религиозный порыв и сатирическое ерничание, серьезное и веселое, да и сам сонет может быть объектом пародии или сатиры. Но экспрессионисты расширяют и без того практически безграничную тематическую палитру со свойственным им радикализмом и юношеской дерзостью. Она простирается от печальных музыкальных сонетов Э. Ласкер-Шюлер и Г. Тракля, в которых фигурирует весь метафорический комплекс экспрессионистской родины с их завораживающей образностью до «Шизофренических сонетов» Г. Балля¹, или цикла «Криминальных сонетов» Л. Рубинера². Этот пародийный, гротескный цикл из тридцати сонетов про двух джентльменов-взломщиков, Фреда и Друга, и идущего по их следу обердетектива Грейфа. Каждый из сонетов — захватывающий триллер, в котором герои грабят банки и богатых вдовушек, присваивают чужие наследства и вынуждают миллионеров подписывать им чеки. Всякий раз они разрабатывают элегантный и точный план побега или ухода от погони и выигрывают. Последний из них — «Конец» — имитирует 15-й «Мастер-сонет» в венке сонетов и «киностиль» экспрессионизма одновременно, перечисляя, суммируя все подвиги героев. Последние строки второго катрена явно указывают в сторону городских сонетов Э. Бласса, которые имеют обыкновение заканчиваться будничным, подчеркнуто банальным разрешением конфликта:

Man sieht drei Männer sich zusammenrotten.

Die Feder wühlt in ungeheuren Dingen.

Revolver. Damenpreise. Sturmflugschwingen.

Gift. Banken. Päpste. Masken. Mördergrotte.

¹ Т. Анц проанализировал поэзию экспрессионизма с центральным мотивом «безумие». Среди стихов оказалось немало сонетов. См.: *Anz Th. Phantasien über den Wahnsinn*. München; Wien, 1980.

² *Rubiner L., Eisenlohr F., Hahn L. Kriminal-Sonette*. Leipzig, 1913. S. 88.

Gefängnis. Erben. Alte Meister. Flotten.
Agaven. Bettler. Knallgebläse. Schlingen.
Eilzüge. Schmöcke. Perlen. Todesklingen.
Sprengstoff. Lawinen. Kieler Kindersprossen.

FRED surrt auf kleinen Röllchen nach dem Pol;
DER FREUND, am andern, sitzt auf allen Vieren.
Sie spiegeln sich als deutsches Volksidol.

Zum Affenhaus wird der ganze Kies.
GREIFF (Meisterdetektiv) geht drin spazieren.
Man wundert sich. Und draußen liegt Paris.

Цикл написан Л. Рубинером в соавторстве с двумя коллегами по перу в 1913 году в Париже и представляет собою часть лирической революции против жесткой схемы, которая к этому времени держалась в Германии на авторитете Стефана Георге. Трудно поверить, что это тот же Л. Рубинер, автор антологии «Товарищи человечества» и широко известных программных «активистских» текстов раннего экспрессионизма «Поэт вторгается в политику» и «Художники строят баррикады». Газета «Berliner Zeitung», а потом «Белые листы» помещают небольшую заметку по поводу появления книги: «Это не пародии, нет. В помпезном 14-строчнике авторы открыли для себя подходящую «ритуальную церемонию», чтобы разыграть сценарии детективных историй в очень выразительной и меткой манере. В сонете, художественное совершенство которого остается подчеркнуто неприкосновенным, они в очень сжатой форме излагают целый криминальный роман средствами неслыханной языковой компрессии»¹.

Как бы совершенно несерьезно задуманная форма на самом деле выходит далеко за рамки литературного баловства и ерничества. Совершенно очевидна их мировоззренческая подоплека: эти сонеты — духовное покушение на «плюшевую эру» Бёклина и воинственную тупость поклонения кайзеру². И все же это не только моральная акция, но и эстетическая. Языковой анализ убедительно демонстрирует их явную нацеленность на эсте-

¹ Die Weißen Blätter. 1913. № 3. S. 55.

² Эстетические воззрения «активиста» Рубинера определялись во многом его пониманием «идеологической задачи искусства как средства излечения общества».

тическое удовольствие. В них предвосхищена вся поэтика модернистского стихотворения, как о ней рассуждает Г. М. Энценсбергер в «Музее современной поэзии»¹. Особенно это касается свежей и смелой на тот момент рифмы, в которой ясно просматривается тенденция к совершенно другим техникам рифмования («Samowar — auf bar — wie ein Zar; mehr — her — Sozietär»)².

В сонетной форме нашли воплощение практически все типичные темы экспрессионистской лирики: новые ритмы и темпы большого города, его перенаселенность и духота: «Dicht wie Löcher eines Siebes stehn/ Fenster beieinander, drängend fassen/ Häuser sich so dicht an, daß die Straßen / Grau geschwollen wie Gewürgte sehn. /... Unsre Wände sind so dünn wie Haut, / Daß ein jeder teilnimmt, wenn ich weine» (А. Вольфенштейн); «трансцендентная бездомность»: «Wir unbekannten Bettler, nackt auf Erden, ohne Herzen, / Durch bunte Zimmer lebend / Und nirgends bleibt ein Schatten unsrer Wolke, / Nicht eine Ansichtskarte unsres Glücks zurück» (И. Голль); сложные взаимоотношения с Богом и весь метафизический экспрессионистский арсенал; болезнь душевная и физическая; увеселительные заведения и продажные женщины (П. Цех, Г. Гейм, П. Больдт); потерянности личности в новом, неосвоенном техническом хаосе цивилизации и «распад Я»: «Die Menschen sind wie grober bunter Sand / Im linden Spiel der großen Wellenhand» (О. Лерке).

Сплав этих тем и проблем в очень концентрированной форме звучит в известном сонете Вильгельма Клемма с характерным названием «Мое время», которое Пинтус помещает в «Сумерках человечества» непосредственно за самыми популярными стихами ван Годдиса и Гейма:

Gesang und Riesenstädte, Traumlawinen,
Verblaßte Länder, Pole ohne Ruhm,
Die sündigen Weiber, Not und Heldentum,
Gespensterbrauen, Sturm auf Eisenschienen.

In Wolkenfernen trommeln die Propeller.
Völker zerfließen. Bücher werden Hexen.
Die Seele schrumpft zu winzigen Komplexen.
Tot ist die Kunst. Die Stunden kreisen schneller.

¹ *Enzensberger H. M.* Museum der modernen Poesie. Frankfurt/Main, 1960.

² Das Holzbein // Kriminal-Sonette. S. 16.

O meine Zeit! So namenlos zerrissen,
So ohne Stern, so daseinsarm im Wissen
Wie du, will keine, keine mir erscheinen.

Noch hob ihr Haupt so hoch niemals die Sphinx!
Du aber siehst am Wege rechts und links
Furchtlos vor Qual des Wahnsinns Abgrund weinen!¹

Технизация жизни, повысив скорости перемещения в пространстве (In Wolkenfernen trommeln die Propeller.), уплотнила, сгустила время (Die Stunden kreisen schneller). Все утратило свои былые очертания, границы, привычный порядок (Verblaßte Länder, Völker zerfließen, Pole ohne Ruhm, So namenlos zerrissen, / So ohne Stern,...). Обнищали наука и искусство, душа «скукожилась» от сатанизации всего окружающего (Bücher werden Hexen), нужда толкает на подвиги, а в воздухе витают настроения конца света² — вот они приметы моего времени!

Даже центральная тематика «активистского» крыла экспрессионизма — мир рабочего-пролетария с изнуряющей производственной жизнью, забастовками и революционными призывами, который, как казалось бы, менее всего соизмерим с сонетом, очень широко представлена в этой лирической форме. Целый сборник сонетов П. Цеха посвящен этой теме³, а Курт Пинтус также счел необходимым опубликовать некоторые из них («Фабричные улицы днем», «Фрезеровщик» и др.) в «Сумерках человечества». Однако даже если они столь явно отягощены идеологической интенцией и больше тяготеют к лирике «на злобу дня», нельзя не видеть и их эстетической ценности. Сонет не допускает заурядной повествовательности даже внутри столь приземленной и неромантической тематики, в противном случае ему не быть сонетом. Что может быть прозаичнее, чем сонет, озаглавленный П. Цехом «Фабричные улицы днем»⁴? И, однако же, внутренняя закономерность терцета, его анализ и синтез выводят мрачную бытовую картину катренов: «Nichts als Mauern. Ohne Gras und Glas / zieht die Straße den gescheckten Gurt/ der Fassaden...» — «Ничего, кроме стен и стекла» — на уровень обобщения и встраивают ее в более широкий контекст экспрессионистского видения проблемы. По мнению лирика, «даже

¹ Klemm W. Meine Zeit // Menschheitsdämmerung. S. 40.

² Стих «Sturm auf Eisenschienen» явно перекликается с «Концом света» ван Годдиса: «Der Sturm ist da... / Die Eisenbahnen fallen von den Brücken».

³ Zech P. Das schwarze Revier. Gedichte. Elbersfeld, 1909.

⁴ Zech P. Fabrikstraße Tags // Menschheitsdämmerung. S. 55.

тюремная камера не сковывает мысль таким льдом, как шагание между этими стенами и фасадами»:

Keine Zuchthauszelle klemmt
so in Eis das Denken wie dies Gehn
zwischen Mauern, die nur sich besehn.

Урбанизация и индустриализация парализуют душу и разум — один из основных мотивов новой лирики и квинтэссенция первого терцета сонета Цеха. Второй терцет — как ему и полагается — окончательно формулирует проблематику, выходя на еще более высокий уровень обобщения — метафизический и «закругляет» сонет, замкнув это обобщение с картиной пустующей и мертвой днем фабричной улицы — *uhrenlose Schicht* — проклятой Богом:

Trägst du Purpur oder Bűßerhemd:
immer drückt mit riesigem Gewicht
Gottes Bannfluch: *uhrenlose Schicht*.

Действительно, создается впечатление, что не поэт владеет сонетом, а сонет ведет его и подчиняет законам своей внутренней логики.

В городской сонетистике нередко представлен экспрессионизм в истонном смысле этого слова, т. е. экспрессионизм в значении латинского происхождения своего корня, где «экспрессия была выражением страждущей личности, интенсивно и субъективно воспринимающей и отображающей мир»¹. Такое скопление наиболее характерных стилеобразующих черт — принципа монтажа, превалирования паратаксиса, динамизации языка средствами поэтического синтаксиса, наличие всего комплекса экспрессионистских мотивов и клише, а также вызова, эпатажности, провокации — представлены в «типично экспрессионистском» сонете «Убийство» Г. Кальтнекера. Однако это скорее игра как в сонет, так и в экспрессионизм, а одновременно и пародия на то и другое:

Ein Bahndamm. Telegraphendrähte schwirren.
Lokomotivenpfiff. Gewölke. Grau. Drohend.
Fabriken. Rauchend. Hammerlaut. Zornlohend.
Rostrote Schwaden, die um Schlote irren.

Breit wuchtet vor dem Horizont die Stadt.
Qualgelbe Quadern. Mauern. Türme. Gassen

¹ Thomke H. Hymnische Dichtung im Expressionismus. Bern; München, 1972. S. 34.

mit geilen Hunden, Menschen, die sich hassen
und nehmen und verprassen. Einer hat

ein Messer in der Hosentasche. Lauert
am Damm im Dunkeln. Sprungbereit

Das Knie

am Boden festgestemmt. Heiß von der Not

des Blutes. Wartet. Fern die Melodie
des Hammers, der auf Eisen niederschauert.
Schritte — — Ein Sprung. Ein Stoß!
Ein Schrei!! — Ein Tod¹.

Этот пародийный сонет заслуживает внимания, так как в нем парадигматически представлены законы «экспрессионистского сонета», если таковые существуют. Симультанном стилем в нем проговорена вся топология экспрессионизма: город-Монстр, его индустриализация и технизация и исходящая из них угроза человеческому существованию; вытеснение из обычной сферы обитания и разрушение человеческой личности; интерес к деклассированным элементам и изгоям общества, полное обесценивание жизни; «непочетное» место человека в мире — после собаки; враждебность, ненависть и кровожадность. Типичный для экспрессионистской поэзии и живописи ракурс: взгляд сверху, из не видимой зрителю точки, лежащей «вне картины». Вибрирующие в фабричных дымах линии, поверхности, формы. Гротескная гетерогенность картин с подчеркнуто нейтральной точки зрения. Словно следуя требованиям манифестов Маринетти, автор насыщает стихотворение грохотом, резкими запахами и красками, которые источают тревогу, опасность, душевный дискомфорт и синестезируют язык сонета. Свойственные экспрессионизму черный юмор и цинизм представлены здесь в полном объеме, преступление изображается со всем вниманием к детали и напоминает высказывание Лихтенштейна: «Когда учишься смотреть, надо уметь странно смеяться»².

Диалектика сонета соблюдена здесь также со всей тщательностью: напряжение растет от строфы к строфе и накал страстей разрешается в по-

¹ *Kaltnecker H.* Der Mord // *Das deutsche Sonett.* S. 307. Сведения об экспрессионисте Гансе Кальтнекере скудны: очень короткая жизнь (1895—1919) и только раннее литературное творчество, публикации лишь после смерти.

² *Lichtenstein A.* Dichtungen. Zürich, 1989. S. 233.

следней строке. Жестокий финал — коварное убийство из-за угла — есть следствие гнетущей атмосферы двух первых катренов: на преступление человека толкает сводящая с ума атмосфера города. Мастерски нарушенные законы классического сонета — поэтические переносы (enjambement) между строфами и несоблюдение традиционных функций цезуры — оказываются стилистически значимыми и вызывают эффект обманутого ожидания, мощно работающий на пародийность (Einer hat / ein Messer...; Heiß von der Not / des Blutes»; Fern die Melodie / des Hammers). Музыкальность сонета в последней строке достигает невероятной интенсивности, почти акустически и зрительно воспринимаемой модуляции, записанной нотными знаками: «Schritte — — Ein Sprung. Ein Stoß! / Ein Schrei!! — Ein Tod». Этот восходяще-нисходящий тон словно прорисовывает всю динамику сонета: экспозицию, тему, разработку, кульминацию и разрешение.

Сонет «Убийство» — проявление типичного для экспрессионизма, но необязательного в такой форме радикализма. Как правило, добротная лирика находит более артистичные формы и способы выражения традиционных тем, как это, например, сделано в сонете Э. Бласса «Крейцберг I». В нем формальная дисциплина так сочетается с игрой с читателем, что экспрессионистский смысл стихотворения открывается неспешно. Он требует более внимательного прочтения и актуализации широкого эстетического контекста:

*Blaßmond hat Hall und Dinge blau geschminkt.
Das Wundern lernte selbst der karge Greis,
Der unten, auf der Bank, im engsten Kreis
Vor sich den mageren Spazierstock schwingt.
Da liegt die große Stadt; schwer, grau und weiß.
Ein Rauchen, Greifen, Atmen, daß es stinkt.
Eh sie dem heil'gen Tag das Dunkle wild entringt,
Erwachen Nervenräume, blaß und heiß.*

Fort mit dem süßen Blick! Fort mit dem Kusse!
Hörst du die roten Nacht- und Not-Alarme?
Die heißen, *blassen* Träume sind verstreut.

Mir stehen riesige, liebes-hasseswarne
Gebäude zu durchwandern weit bereit.

Da unten rollen meine Autobusse¹.

В сонете проявляется парадокс психического и физического восприятия: то, что вблизи, кажется хаотичным нагромождением, а сверху (топографическая информация дается не только в заголовке; наблюдатель дважды локализует свое местонахождение наречием «внизу» — «unten»), под другим углом зрения, все видится по-другому. Город становится живым организмом, дышит, клубится. Свое удивление от этой метаморфозы лирический герой выражает своеобразно: он переносит его на старца, что сидит внизу на скамейке парка и, как Пифагор, чертит что-то палкой перед собой («Das Wundern lernte selbst der karge Greis»). Это один из самых эротичных экспрессионистских сонетов, в котором предметом вожделения становится Город. Не случайно автор трижды вплетает в ткань стиха свое собственное имя — Blass («Blaßmond, blaß und heiß, die heißen, blassen Träume»). Выражение heiße Träume — «горячие, страстные мечтания» — в пуританской литературе имеет абсолютно точное значение, и поставить в один ряд blaß und heiß — все равно, что разоблачить себя. Метрополия как олицетворение женского начала, когда городу приписывались черты femme fatale, — типичная поэтическая реалья XIX века. Экспрессионистская амбивалентность восприятия проявляется в таком видении во всей полноте: с одной стороны, притягательная искустельница, с другой — развратная и разврат несущая. Э. Бласс явно знал о такой «бодлеровской перспективе» в восприятии метрополии. Последняя строка — до смешного прозаичная и отрезвляющая от всех эротичных видений («Da unten rollen meine Autobusse» — «внизу мои автобусы спешат») воспринимается именно как игра с традицией XIX века, в которой лирика большого города всегда несла в себе трагический компонент. Здесь же кульминация сонета и «эффект неожиданной концовки» обращают интенсивность переживания в приятное вечернее приключение, которое прерывается сигналами либо пожарных машин, либо машин скорой помощи («Hörst du die roten Nacht- und Not-Alarme?»).

Заканчивая наблюдения над этим самым поверхностным — топологическим уровнем экспрессионистского сонета, следует отметить, что процесс тематического обогащения в связке «сонет — экспрессионизм» — обоюдный. Не только сонет как лирический жанр расширил свои тематические рамки за счет новых в лирике типично экспрессионистских мотивов, но и экспрессионизм, следуя логике и диктату сонета, его исконным морально-этическим масштабам и изначальному служению высоким ценностям и идеалам, озадачивает исследователей тихой, интимной, сонетной лирикой: любовной, воспевающей природу или тяготеющей к повествова-

¹ Blass E. Die Strassen komme ich entlang geweht. Heidelberg, 1912. S.25. Kreuzberg — район Берлина, холм высотой около 66 метров.

тельности и драматургии баллады. Она не встраивается в традиционную концепцию понимания литературного экспрессионизма.

За топологическим разнообразием внешнего порядка в экспрессионистском сонете отчетливо вырисовывается более глубокий уровень универсальных понятий, составляющих картину мира, а также весь мощный эстетический и философский базис европейского литературного модернизма на рубеже веков, о которых шла речь в предыдущих главах. Напомним, что основными средствами перспективирования и экзистенциальной артистики являются все процедуры отчуждения и присвоения, приближения и удаления, упрощения и редукции до существенного; подчеркивания типичного; приукрашивания и, напротив, обезображивания, элиминирования и расширения толкования, которые в языковом воплощении могут принимать форму гротеска или синекдохи, овеществления или олицетворения, депозитизации или иронии, интертекстуальности или видимости сходства, различных способов метафоризации пространства, времени, числа, цвета и т.п.

Попробуем проследить их в сонетах того самого Г. Зака, о котором в стандартных исследованиях говорится, что он «отличается по стилю от экспрессионистов». Мы намеренно избираем для анализа не самые известные канонизированные сонеты канонизированных авторов: Г. Гейма, Ф. Верфеля, Й. Р. Бехера. Любопытнее пронаблюдать, как сонет опровергает традиционный взгляд на экспрессионистские каноны, укоренившиеся в литературоведении. В сонетах Зака нет крика, голого пафоса и мессианства, они не призывают к разрушению старого в лобовой атаке, в них нет воинствующей агрессивности, но их тематика и язык, их прагматика и стилистика, их эстетика и философия, без всякого сомнения, выдают их принадлежность именно к этому времени.

Почти забытый сегодня Г. Зак и в те годы был мало кому известен. Рукописи возвращались из издательств, он ждал и голодал. Впервые Г. Зака опубликовали уже после его гибели на восточном фронте в Румынии в 1916 году. Таким образом, и у него, как практически у всего экспрессионистского поколения, было только «раннее творчество» — он погиб в возрасте 31 года, непрочитанный и не оцененный по достоинству. Его контакты с литераторами его поколения были затруднены тем, что он был весьма зол на критиков и издателей за отказ печатать его произведения, поэтому его личный путь освоения Ницше и всей поэтики молодого века пролегал в стороне от экспрессионистских субкультурных традиций. Однако нет никакого сомнения в том, что он писал под сильным впечатлением того и другого. Вся поэзия Г. Зака прочитывается как непрекращающийся диалог с поэзией Ф. Ницше и пример того, как осуществлялась продуктивная интеграция в экспрессионистской сонетистике важнейших

эстетических и мировоззренческих положений. В сонетах Г. Зака воплотились все те моменты, которые так восхищали самих экспрессионистов: экзистенциальная глубина и экзистенциальная артистика. Программным сонетом об отношении к жизни, творчеству и искусству, к экспрессионистскому пространству как фикации можно считать сонет «Мир»:

Aus eins ward zwei, dann strichen wir die zwei
und schrieben: *wahrlich!* es ist eine Welt,
die in sich Stoff und Geist zusammenhält,
und auch kein Pfaffe bricht sie mehr entzwei.

Dann aber: es ist alles Bilderei,
was sich so bunt vor unsre Sinne stellt,
ein X, von dem niemals der Schleier fällt,
ja unsre Sinne selbst sind Malerei,

die Welt, das Ding, die Folge, Zeit und Raum
alles ein schwerer, rätselwirrer Traum.
und heute schreit man laut auf allen Gassen.

nein, sie ist da, ist harte Wirklichkeit — —
fortrollt die Welt im wilden Strom der Zeit,
wir rollen mit und können sie nicht fassen¹.

Несколько центральных мотивов определяют содержательную сторону сонета. Первый катрен — осмысление темы Бог умер (Gott ist tot) и всей христианской метафорики, проповедующей жизнь по ту сторону. Отношение Зака к религии однозначно негативное, разоблачение лживости священников выражено в пренебрежительном «Pfaffe» — «службе», а его любимое *wahrlich* — «действительно» — словно реплика в адрес Заратустры, который призывает: Оставайтесь верными земле и не верьте тем, кто внушает вам надежды на потустороннюю жизнь². Мир един в своей материальности и духовности («Stoff und Geist») и неделим («dann strichen wir die zwei»).

Однако этот мир оказался бесконечным и непознаваемым («ein X»)

¹ Sack G. Welt // Ibid. S. 50.

² Nietzsche F. Werke. Bd 2. S. 280.

— антитеза второго катрена. Он никогда не откроется во всей своей полноте («von dem niemals der Schleier fällt»), так как жизнь не поддается рациональному познанию. В этой антитезе — отклик на развенчание философией доминирующей позиции разума и субъективность всякого познания. И вот появляется эта оптика перспектив жизни, где все жизненное пространство фиктивно — «es ist alles Bilderei» — и перспектива становится инструментом познания жизни. Эту перспективу выстраивают наши органы чувств («unsre Sinne selbst sind Malerei») — так возникает наша собственная картина видения мира. Что составляет эту картину мира? Это время и пространство, причина и следствие, часть и целое, вещное и нематериальное, ближнее и дальнее («die Welt, das Ding, die Folge, Zeit und Raum»), где между далекими гетерогенными сущностями мира устанавливаются связи и отношения, где каждая, по Новалису, «ищет себе пару» — характерный экспрессионистский субъективный модус действительности. Однако даже эти универсальные составляющие картины мира — не более чем тяжкий, загадочный и запутанный сон («alles ein schwerer, rätselwirrer Traum»).

Но оказывается, что и это неочевидно — новый поворот мысли второго терцета. Иначе откуда берутся эти сторонники жестокой действительности, о которой кричат на всех перекрестках («nein, sie ist da, die harte Wirklichkeit — —»)? Цитируя их, автор ломает метроритмический рисунок стиха и ставит «нет» в ударную позицию, словно это «нет» противно ямбу и логике сонета. Последующие два тире будто графически изображают огромный и молчаливый путь к прозрению. За счет такой эффектной модуляции совершенно меняется тональность последнего двустушия: от истеричности кричащих к тихой мудрости в духе *amor fati* — *wir rollen mit und können sie nicht fassen*. Этот красивый ритмический ход сделан как по подсказке Ницше: «Наиболее вразумительным в языке является не само слово, а тон, сила, модуляция, темп...»¹.

В этом новом модусе действительности — экспрессионистском фиктивном пространстве — протекает и экспрессионистское время. Пространство простирается в бесконечность, а время течет в вечность. Владеет ли ими поэт? Возможно, ведь у него даже есть приборы для их измерения: «der Dinge Metermaß und Stundenglas»². Восприятие времени у Зака также совпадает с отношением Ницше к настоящему, в котором будущее постоянно становится реальностью и одновременно погружается в прошлое. Это поэтически осмыслено в сонете «Время»³:

Noch kommt mit der Unsterblichkeit gepaart

¹ Nietzsche F. Werke. Bd 1. S. 190.

² Sack G. Der Traum // Ibid. S. 11.

³ Idem. Die Zeit // Ibid. S. 45.

die Zukunft ewig strömend zu dir her
und schafft auf ihrem unbewegten Meer
in dir den Wellenschaum der Gegenwart;

sie prallt in unergründlich schneller Fahrt
aufgischend an an deiner Seele Wehr
und bricht durch dich in einem Sturze, der
schon als Vergangenheit sich offenbart.

Bis eines Tages sich der Schaum zerstreut
und deiner Seele Balkenwerk zerfällt —
und Strom ist nicht mehr Strom, still steht die Zeit:
fort strömt die Zeit und trägt die tote Welt
auf ungeteilter Flut zur Ewigkeit,
wo sie mit ihrer Last als Wort zerschellt.

Этот сонет — образец философской лирики и экспрессионистского мироощущения одновременно. Если трещина мира «проходит через сердце поэта», то и время протекает через его душу, вернее, прорывается через ее заслоны: «an deiner Seele Wehr / und bricht durch dich in einem Sturze». Такое интимное отношение к времени характерно для всей экспрессионистской лирики в целом. У Э. Ласкер-Шюлер читаем: «Mein Herz ist eine traurige Zeit, / Die tonlos tickt. / ... Und mein Auge / ist der Gipfel der Zeit»¹. У Зака будущее становится настоящим и тут же оборачивается прошлым — это «нормальное» для экспрессиониста течение времени происходит до тех пор, пока сохраняется это интимное отношение, пока душа продолжает оставаться измерительным прибором времени — «Stundenglas»: «Bis eines Tages.../ ...deiner Seele Balkenwerk zerfällt». Но вот душа перестала его отсчитывать, и время остановилось: «still steht die Zeit». Мир умер вместе с ее часами, не стало ни будущего, ни настоящего, ни прошлого. Не расчлененное душою время («ungeteilte Flut») уносит мертвый мир к вечности: «fort strömt die Zeit und trägt die tote Welt/ ...zur Ewigkeit».

Многие сонеты Г. Зака построены с использованием экспрессионистских фигур перспективирования. Примером типично экспрессионист-

¹ Lasker-Schüler E. Die Gedichte. S. 285— 286.

ского олицетворения вешного мира, его «демонизации», может служить сонет «Камень». Он мастерски сделан. Его законченность и отточенность покоятся на органичном сплаве экспрессионистской артистики и диалектики сонета.

So bist du mir das Symbolum der Welt,
ein Zwitter frostiger Erhabenheit
und zynisch schweigender Gleichgültigkeit;
gefährlich nahe schon dem Nichts gesellt

hast du dich auf den höchsten Stolz gestellt
und hebst dich herrisch aus dem Strom der Zeit
und über des Geschehens Formlosigkeit
bleibst du der Einzige, der Form behält.

Oh kalten Gleichmuts lautberedter Hohn,
des Unbegreifbar'n greifbare Erscheinung
hast du gepreßt in einen Klumpen Ton

und — nur ein Ding, ein Nichts in unsrer Meinung
stehst du auf deiner Weisheit kahlem Thron
als dieser Welt sarkastische Verneinung¹.

Камень изображен как *pars pro toto* природы, но отношение к нему по-экспрессионистски амбивалентно: восхищение и отторжение. Он и символ мира, и его саркастическое отрицание. Вновь закругление сонета — от парящих ощущений первой строки к прозрению последней — радикализует антитезу в развитии его внутренней структуры, мастерски создавая столь эффектное и эстетически значимое полярное натяжение. Двойственная натура Камня («ein Zwitter») поляризует всю лексику сонета. Как символ мира Камень характеризуется возвышенностью, высочайшей гордостью, мудростью, царственно восседает на троне. Как его саркастическое отрицание видятся его циничное молчаливое безразличие, холод-

¹ Sack G. Der Stein // Ibid. S. 44.

ность и красноречивая насмешка.

Автор действительно одушевил Камень: в отсутствии миропорядка — *des Geschehens Formlosigkeit* — один лишь он имеет и хранит форму: *bleibst du der Einzige, der Form behält*. И даже голос имеет Камень, но звук его он должен сжимать в комок: *hast du gepreßt in einen Klumpen Ton*. Однако мудрость его недоступна пониманию. Эту непостижимость автор усиливает полиптомом, т.е. соположением однокоренных слов *das Unbegreifbare-greifbare*. Такой прием является мощным средством противопоставления сходных понятий, в нем обнажаются и семантизируются грамматическая форма и словообразовательные морфемы. Игра с одной и той же морфемой *greif-* драматизирует это противостояние: *des Unbegreifbar'n greifbare Erscheinung*.

Последний терцет ломает метроритмический рисунок. Он вводится союзом *und*, стоящим в начальной ударной позиции. Ударение силовое и смысловое приходится на семантически пустое слово, за которым следует столь же значимая, графически выраженная пауза. Эти союз и пауза наполнены смыслом и мощным эстетическим зарядом. Красивая модуляция — восходящий на *und* и нисходящий на *nur ein Ding* тон — подчеркивает сухость и рациональность человеческого восприятия Камня: только вещь, ничто (*nur ein Ding, ein Nichts in unsrer Meinung*). Ницше видел именно в ритме ту силу, которая все атомы предложения организует и упорядочивает по-новому относительно их эстетического воздействия. Артистика связана с кропотливой работой над словом и метроритмическим рисунком, что мы и наблюдаем в сонетах Г. Зака. Да и сам поэт высказываниями своими убеждает нас, что творчество было для него именно «последней метафизической деятельностью»: «Я самый тщеславный человек, один из тех, кто очень осознанно пишет и с наибольшим аффектом строит свои предложения; тот, кто сам себя слушает и не устает после звучания своих слов наострять ушки; кто кокетничает в каждом слове, так как у него нет ничего другого, что могло порадовать бы его глаз»¹.

Г. Зак являет всем своим творчеством и социальным поведением некую развернутую метафору для характеристики амбивалентности экспрессионистского лирика: «...у него был дар из отчаяния своего высасывать мед. Писание было для него болезнью и лекарством одновременно»². Однако когда Й. Германд позволил себе подобное высказывание относительно всего экспрессионизма, его обвинили в отрицательном к нему отношении.

В предпочтении экспрессионистским лириком сонетной формы, на наш взгляд, отчетливо проступает его трагическая раздвоенность. Даже те из экспрессионистов, кто, как Г. Гейм, считал, что «ямб есть ложь», луч-

¹ *Harbeck H. Gustav Sack. Verschollene und Vergessene. Wiesbaden, 1958. S. 16.*

² *Ibid.*

шие свои стихи написали именно в этой лирической форме. Сонет завладел сердцами своих заклятых врагов верлибристов и подчинил их своему закону до такой степени, что и самые революционные из современных поэтов, и среди них Й. Р. Бехер, делали ему жертвенные подношения в виде венка сонетов.

Выводы IV части

Экспрессионистское мышление, которое по природе своей противится всяким жестким порядкам и структурам, в изображении хаоса деформированного мира, тем не менее, прибегает к таким порядкам (рифма, метр, ритм, жанр). Вместе с механизмами разрушения языка в духе манифестов Маринетти эта лирика «нового пафоса» имеет наготове и весь арсенал поэтических традиций. В их использовании поэтика экспрессионизма и вообще вся поэтическая практика наиболее далеки от своей же собственной программтики. Отрицая всякую традицию и преемственность, экспрессионисты развивают ее и следуют ей. Это проявляется в их столь обширном применении интертекстуальных связей на всех языковых уровнях.

В широком использовании этих связей, на наш взгляд, также проявляется комплементарность категории чуждого, а именно, в процессе и формах *присвоения чуждого*, в нашем случае — поэтического наследия предыдущих эпох и направлений. Такая перспектива уточняет общую картину лирики экспрессионизма, дополняя ее элементами традиционного, конвенционального характера, без которых она так же не мыслима, как и без деструктивного компонента. В таком ракурсе анализируется весь широкий спектр интертекстуальных связей, которые придают экспрессионизму диффузный, ускользающий от точных дефиниций облик и делают его границы нестрогими.

Отправным пунктом наших рассуждений становится лирика Ницше. Анализируются пути от его «экзистенциальной артистики» к поэтике экспрессионизма. «Zwischen dem Ähnlichsten gerade lügt der Schein am schönsten» — «Красивее всего лжет видимость сходства», — утверждает философ устами Заратустры, и экспрессионизм обращает этот эффектный тезис в эстетически значимую игру с традицией и разнообразные формы ее присвоения. Анализ путей освоения философского и лирического наследия Ницше в условиях субкультурной ситуации позволил сделать вывод, что многовековая поэтическая традиция в значительной степени вошла в поэтику лирика-экспрессиониста, словно преломившись через призму «перспективной оптики жизни» философа, и в самом своем характерном и привлекательном варианте предстала именно в тех случаях, когда явно или скрыто пользовалась арсеналом его поэтики.

Утверждения, что с Ницше начался «семантический ремонт языка» и

что именно он задал «парадигму обновления языка», не вызывают возражений литературоведов или лингвистов. Следуя логике этих утверждений, мы выявляли составляющие этой «парадигмы обновления языка» у Ницше, а затем отслеживали продуктивность их усвоения и дальнейшее развитие в лирике экспрессионизма. Выявление структурных параллелей на фонетическом, морфологическом, лексико-семантическом и жанровом уровнях осуществлялось в контексте следования традиции или игры с нею как проявление «присвоения чуждого».

Все формальные стратегии поэта-экспрессиониста, будь то конструирование или деконструкция, стоят под знаком познания действительности через познание возможностей языка. На примере звукоживописи и морфологической игры был проиллюстрирован один из таких путей познания в экспрессионистской лирике.

В лексико-семантическом аспекте в работе прослеживается интегрирование в лирику экспрессионизма важнейших понятий «философии жизни» Ницше, ставших в поэзии «метафорами эпохи». Антитеза «жизнь — нежизнь» во всех ее метафорических воплощениях становится структурным элементом и несущей конструкцией стихотворения, от которой отстраиваются все его силовые линии и зависит общий нарративный характер. Ядро этого метафорического комплекса составляют все виды движения, активности, беспокойства, роста, изменения, преодоления. *Движение* — центральная идея экспрессионизма, встроенная в его мотивную структуру странствия. Среди всех видов *движения* философ, а затем и экспрессионисты предпочитают *танец, полет, парение, струение, пеший путь, ветер, пламя*. Среди философем позитивного свойства и *метафора войны*, которую понимают как уничтожение всего застывшего и отжившего. На другом полюсе — обратная, теневая сторона *жизни*, представленная категориями авиталистического толкования мира: *пустыня, болото, зима, осень, болезнь*.

Важным для понимания метафорического комплекса *жизни* является образ бога *Диониса*, в котором воплотились все стороны *жизни*, включая безобразие и страдание, так как *жизнь* реализуется не только в приятном качестве.

В *Дионисовом, безобразном* у экспрессионистского лирика тотальное отрицание стоит рядом с тотальным воспеванием, поскольку левое и правое, верх и низ, милитаристское и пацифистское, любовь и ненависть сосуществуют без всяких переходов и взаимозаменяются.

Тяготение экспрессионизма к жестким порядкам сказывается и в жанровой специфике его лирики. Она продемонстрирована в диссертации на примере сонета. Размышляя о характере экспрессионистского сонета, мы пришли к убеждению, что обращение к этому жанру — закономерность, а не отклонение от некой экспрессионистской нормы или один из

парадоксов, курьезов этого литературного направления. Доля сонета в общем объеме экспрессионистской лирики так велика, что не считаться с ним невозможно. Такая странная любовь и приверженность к сонету коренится в недрах тех же антропологических универсальных категорий, о которых мы рассуждаем на протяжении всей работы. Сонет позволял поэту *странно смеяться*, однако служил последним пристанищем и опорой во всеобщем хаосе. В пристрастии к нему отчетливо проявились грани амбивалентного явления: тяга к гармонии прошедшей классической эпохи и невозможность противостоять натиску кардинально изменившейся жизни эры технического модернизма. Лирический жанр, который, как казалось, был чужд современному взгляду на мир и полон столь немодными страстями, не просто органично встроился в новое миропонимание, но оказался непременно необходимым ему и крайне продуктивным. Факт, безусловно, поразительный: с одной стороны, экспрессионизм, известный своей страстной приверженностью к разрушению всего старого, отжившего, застывшего; неприятием всяческих шаблонов, канонов и традиций. С другой стороны, это прокрустово ложе сонета. В сонете экспрессионизм открыл для себя плодотворное экспериментальное пространство. Сонет предоставлял широчайшие возможности для самой смелой формальной игры и «языковой артистики». Амбивалентная сущность сонета была для экспрессионизма родной и близкой стихией: в своей внутренней структуре и логике он так полярно устроен, что позволял выплеснуться юношеской бескомпромиссности; он так диалектично запрограммирован, что давал выход как положительным, так и отрицательным эмоциям, так как динамика сонета требовала непременно их сосуществования и развития.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Крайне неоднородный феномен литературного экспрессионизма предстает относительно целостной художественной системой эстетического отношения к действительности, а также целым рядом определенных механизмов и способов его языковой реализации. Такой конечный результат был получен на основе следующих промежуточных выводов: 1) Литературный экспрессионизм предстает понятием более широким, чем стиль, так как его поэтика явно выходит за рамки простого набора поэтических приемов и формируется под сильнейшим воздействием более глобальных интеллектуальных проектов начала века; 2) Его редукция только до мировоззрения, широкого духовного движения и теоретической программтики неправомерно сужает его художественные заслуги и эстетическую значимость колоссальной по объему литературной продукции «экспрессионистского десятилетия»; 3) Мировоззренческие и художественные взгляды этого массового литературного движения взаимосвязаны и организованы таким образом, что выстраиваются в определенные константные порядки. Такие порядки свойственны всем без исключения течениям экспрессионизма, независимо от периодизации явления, ориентации и ранга поэта. В ходе подтверждения гипотезы о системности явления поэтапно решались промежуточные задачи, которые позволили нам представить феномен литературного экспрессионизма практически во всех его аспектах: историко-культурном, социологическом, теологическом, литературоведческом, лингвистическом.

В экспрессионизме выделены две опорные конструкции, обеспечивающие его целостность: 1) Философская и эстетическая база конца предыдущего века (Ницше, Бар, Воррингер); 2) Единое мироощущение, которое в диссертации определено как *чужесть*.

Центральный философско-эстетический постулат этого фундамента заключается в *потребности художника так деформировать мир, чтобы суметь в нем выжить* («Die Umformung der Welt, um es in ihr aushalten zu können») (Ф.Ницше). Эта формула философа — ключ к пониманию тех мыслительных, а затем и формально-стилистических категорий, которыми оперировали литераторы экспрессионистского десятилетия. *Тотальное отчуждение* в социологическом, антропологическом и теологическом аспектах разрешалось небывалым *очуждением искусства*. Посреди общего распада мира искусство стало «последней метафизической деятельностью». Экспрессионистский ход от глобального экзистенциального отчуждения к формальному очуждению явился «перспективным вторжением в мир» (Ф. Ницше), обеспечившим «антропологическое избавление в формальном» (Г. Бенн). Такой эстетический процесс рассматривался поэтом-экспрессионистом как «трансферирование субстанции в форму». Слож-

лась ли в результате такого вторжения в мир некая «экспрессионистская форма»?

В предлагаемом исследовании использована формальная категория другой науки — ксенологии — «категория чуждого» и в ее антропологических порядках проанализировано художественное явление. В соответствии с логикой ксенологии, получена довольно целостная картина литературного феномена, в которой самые далеко отстоящие друг от друга элементы оказались взаимосвязанными и не противоречили друг другу.

В *концепции чужести* разработаны ее отдельные *профили*: экзотизм, эскапизм, ксенофобия, отчуждение и очуждение. Эти профили универсального антропологического характера «подказали» один из главных параметров систематизации сложного комплексного явления. При такой перспективе в трактовке феномена нашлось место всем традиционным взглядам на лирику экспрессионизма, всем противоречиям в ней самой и ее толковании. Выстраивая порядки явления, мы осуществили синтез широкого дискурсивного подхода, лингвистического и литературоведческого анализов. Таким образом, сущность экспрессионизма как художественного явления проступила поэтапно от его фонологического уровня до его субкультурного статуса и эстетического фундамента.

Самый важный вывод о сущности экспрессионизма сделан в опоре на комплементарную природу *категории чуждого*. Вся художественная система экспрессионизма оказалась амбивалентной в каждом своем составляющем элементе, и каждый из этих элементов предстал диффузным, так как так он всегда находится в поле напряженности между *гармонией* и *минус-гармонией*, в терминологии ксенологии — *между чуждым и нечуждым* («Zwischen dem Fremden und dem Eigenen»). Установлено, что один из утопических идеалов лирика-экспрессиониста — «лик являющейся красоты». Поэт «пафоса разрушения», вопреки сущности модернистского мышления, непременно отстраивается от некоего эталона упорядоченности. По этой причине всякое *движение* субъекта этой лирики — *чужака, странного странника* — принимает характер приближения и удаления от некой идеальной точки отсчета — гармонии, потребности ухода от нее и неизбежности возвращения.

Амбивалентность феномена экспрессионизма отслежена по нескольким линиям:

— в *формально-языковом воплощении* как одновременность деконструктивных и конструктивных интенций и стратегий, т. е. создание новой художественной действительности средствами как авангардистских «негативных категорий» (текстура, симультанный стиль, фрагментирование и самодовлеющий характер синекдохи, элементы эстетики безобразного), так и вполне традиционных и конвенциональных

— в *жанровой специфике* как игнорирование всяких жестких поряд-

ков, противоречащих экспрессионистскому мышлению, и предпочтение одного из самых формализованных жанров — сонета.

— в *широком использовании интертекстуальных связей* при декларировании разрыва со всеми классическими, романтическими и прочими традициями (на фонологическом, морфологическом, лексико-семантическом, текстовом уровнях)

— в *мотивной структуре*, в которой деформированный и очужденный мир предстал, тем не менее, в облике религиозной, пейзажной и любовной лирики в ее экспрессионистской специфике.

Значение лирики экспрессионизма во всем своем масштабе начинает проявляться значительно позже официального заката самого литературного движения в Германии, Австрии и Швейцарии. Экспрессионизм как живое литературное движение не вышел за рамки одного поколения, но как *художественная модель мира* он оказался для искусства Германии началом нового этапа его развития и наиболее мощно проявил себя в своем влиянии на последующую литературу XX века. Смелые утверждения, что важнейшие импульсы современной поэзии Западной Европы и вообще все новаторские явления современного искусства коренятся в экспрессионизме (Г. Бенн), перестают казаться преувеличением, когда целый ряд эстетико-философских воззрений и доминирующих принципов поэтики различных жанров искусства модернизма — театра, кино, живописи, графики, литературы — прямо или косвенно замыкаются на открытия экспрессионистского поколения, противопоставившего обществу свою собственную субкультуру и ее художественную продукцию колоссального объема, мировоззренческой глубины и эстетической значимости.

Литературный экспрессионизм набрал небывалый *критический потенциал* и радикализировал все проблемы, возникшие с наступлением технического, экономического и социального модернизма. Он встал в оппозицию не только к «нормальности буржуа», но и к нормам буржуазного, т. е., классическо-реалистического искусства, став тем водоразделом, после которого литература Германии кардинально сменила параметры системы художественно-эстетических ценностей и вступила в эпоху модернизма. Однако окончательного разрыва с традицией, как это характерно для следующих за экспрессионизмом авангардистских течений, не произошло, и образ «являющейся красоты» тревожил экспрессиониста-лирика то в одном, то в другом воплощении.

Выстроенная немецкими поэтами-экспрессионистами художественная модель мира оказывается эстетически актуальной, адекватной эпохе и богатой возможностями дальнейшего развития. В ней заложена такая мировоззренческая и художественная ценность, которая оказалась созвучной мироощущению последующих деятелей литературы и искусства. Такое влияние хорошо просматривается сегодня в поэзии П. Целана и И. Бахман,

Х. Домин и Г. Эйха, П. Хухеля и Г. М. Энценсбергера, С. Кирш и М. Л. Кашнитц, если называть только самые известные имена немецкоязычной литературной сцены после экспрессионизма. Эти и следующие за ними авторы продолжают пользоваться всем арсеналом как поэтики, так и мыслительных категорий, утвердившихся в своем модернистском статусе в течение короткой творческой жизни одного поколения литераторов «экспрессионистского десятилетия».

БИБЛИОГРАФИЯ:

I. Общие и частные исследования немецкого экспрессионизма:

- Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве. М.: Наука, 1978. 182 с.
- Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. М.: Изобр. искусство, 1996, 144 с. с прилож.
- Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино / Под ред. Г. Недошивина. М.: Наука, 1966. 156 с.
- Экспрессионизм / Сост. Н. С. Павлова М.: Радуга, 1986. 463 с.
- Anz Th. Literatur der Existenz: literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart: Metzler, 1977. 223 S.
- Anz Th. Der Sturm ist da. Die Modernität des literarischen Expressionismus // Europäische Literatur im 19. und 20. Jh. / Hrsg. Grimminger R., Murasov J., Stuckrath J. Hamburg: Rowohlt, 1995. S. 257 — 283.
- Arnold A. Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart: Kohlhammer, 1966. 200 S.
- Arnold A. Prosa des Expressionismus: Herkunft, Analyse, Inventar. Stuttgart: Kohlhammer, 1972. 210 S.
- Aspekte des Expressionismus. Periodisierung, Stil, Gedankenwelt / Hrsg. Paulsen W. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1968. 175 S.
- Assert B. Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen in der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jhs. Dissertation der Eberhard-Karls-Universität. Tübingen, 1973. 300 S.
- Ball H. Kandinsky // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 — 1920 / Anz Th., Stark M. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 124 — 127.
- Ball H. Die Kunst unserer Tage // Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. Pörtner P. Darmstadt; Neuwied; Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1960—1961. Bd 1: Zur Ästhetik und Poetik. S. 136 — 140.
- Barron S. «Entartete Kunst». Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München: Hirmer Verlag, 1991. 423 S.
- Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse / Hrsg. Neumann E. Köln: DuMont Buchverlag, 1995. 393 S.
- Becker S. Urbanität und Moderne Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900—1930. Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. St. Ingbert: Werner J. Röhrig Verlag, 1993. Bd 39. 470 S.
- Benn G. Probleme der Lyrik // Gesammelte Werke: In 4 Bd. 3. Aufl. Wiesbaden: Limes Verlag, 1965. Bd 1. S. 494—532.
- Benn G. Expressionismus // Ibid. Bd 1. S. 240—256.
- Benn G. Fanatismus zur Transzendenz // Ibid. Bd 4. S. 235—236.
- Benn G. Lebensweg eines Intellektualisten // Ibid. Bd 4. S. 19—68.
- Benn G. Franzosen // Ibid. Bd 1. S. 327—331.
- Benn G. Heinrich Mann — zum sechzigsten Geburtstag // Ibid. Bd 1. S. 129—139.
- Blass E. Das alte Café des Westens // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen / Hrsg. Raabe P. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. S. 36—42.
- Bode I. Die Autobiographien zur deutschen Literatur, Kunst und Musik 1900—1965. Bibliographie und Nachweise der persönlichen Begegnungen und Charakteristiken. Stuttgart: Metzler, 1966. 308 S.

- Bogner R. G.* Einführung in die Literatur des Expressionismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. 160 S.
- Borch A. von der.* Die nationalsozialistischen Aktionen «Entartete Kunst» in Köln und anderen Orten Deutschlands // *Die Expressionisten. Vom Ausbruch bis zur Verfehmung.* Köln: Verlag Gerd Hatje, 1996. S. 292—381.
- Briefwechsel* zwischen A. Macke und F. Marc / Hrsg. Macke W. Köln: Verlag DuMont Schauberg, 1964. 223 S.
- Brinkmann R.* «Abstrakte» Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage // *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten.* 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1970. S. 88—114.
- Brinkmann R.* Expressionismus. Forschungsprobleme 1952—1960. Stuttgart: Metzler, 1961. 98 S.
- Brinkmann R.* Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Stuttgart: Metzler, 1980. 360 S.
- Brockhaus Ch.* Die ambivalente Faszination der Großstadterfahrung in der Kunst des Expressionismus // Meixner H., Vietta S. Expressionismus — sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. S. 89—106.
- Bruggen M. F. E. van.* Im Schatten des Nihilismus. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation Deutschlands. Amsterdam, Dissertation. 1946. 235 S.
- Denkler H.* Drama des Expressionismus. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979. 260 S.
- Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten* / Hrsg. Steffen H. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1970. 268 S.
- Der Expressionismus.* Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur / Hrsg. Rothe W. Frankfurt / Main: Vittorio Klostermann, 1977. 486 S.
- Der «Kondor-Krieg».* Ein deutscher Literaturstreit. Fußnoten zur Literatur / Hrsg. Stark M. Bamberg, 1996. Heft 36. 123 S.
- Deutsches Theater* des Expressionismus. Wedekind, Lasker-Schüler, Barlach, Kaiser, Goering, Jahn. Mit Vorwort von P. Pörtner. München: Albert Langen, Georg Müller, 1967. 440 S.
- Die Aktion.* Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst 1911—1918 / Hrsg. Pfemfert F. Eine Auswahl von Th. Rietzschel. Berlin/Weimar: Aufbau, 1986.
- Die Berliner Moderne 1888—1914* / Hrsg. Schutte J., Spengel P. Stuttgart: Philipp Reclam, 1993. 722 S.
- Die deutsche Literatur in Text und Darstellung.* Expressionismus und Dadaismus / Hrsg. Best O. F., Schmitt H.-J. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1974. Bd 14. 336
- Die Dichter und der Krieg: deutsche Lyrik 1914—1918* / Hrsg. Anz Th. München: Hanser, 1982. 271 S.
- Die Entfaltung.* Novellen an die Zeit / Hrsg. Krell M. Berlin: Ernst Rowohlt, 1921. 288 S.
- Die Expressionismusdebatte.* Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption / Hrsg. Schmitt H.-J. 1. Aufl. Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag, 1973. 338 S.
- Die Modernität* des Expressionismus / Hrsg. Anz Th., Stark M. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994. 170 S.
- Die Schriften* des Neuen Clubs 1908—1914: In 2 Bd. / Hrsg. Scheppard R. Hildesheim: Gertenberg, 1980. 1983.
- Die Unwirklichkeit* der Städte: Großstadtdarstellung zwischen Moderne und Postmoderne / Hrsg. Scherpe K. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1988. 332 S.
- Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus // E. K. Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Darmstadt; Neuwied; Berlin-Spandau: Hermann Luchterhand Verlag, 1960. S. 26—43.
- Edschmid K.* Expressionismus in der Dichtung // Expressionismus. Manifeste und Dokumente

- zur deutschen Literatur 1910—1920 / Hrsg. Anz Th., Stark M. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 42—55.
- Eibl K. Expressionismus // Geschichte der deutschen Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart / Hrsg. Hinderer W. Stuttgart. Philipp Reclam jung, 1983. S. 420—438.
- Esselborn H. Die expressionistische Lyrik // Die Literarische Moderne in Europa. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH, 1994. Bd 2: Formationen der literarischen Avantgarde. 458 S.
- Expressionismus // Der Deutschunterricht. Jg. 42. Heft 2. 1990.
- Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910—1920 / Hrsg. Anz Th., Stark M. Mit Einleitung und Kommentaren. Stuttgart: Metzler, 1982. 741 S.
- Expressionismus. Die Kunstwende / Hrsg. Walden H. Berlin: Verlag der Sturm, 1918. 143 S.
- Expressionismus 1915—1925. Die zweite Generation. München: Prestel, 1989. 198 S.
- Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien / Hrsg. Rothe W. Bern; München: Francke, 1969. 797 S.
- Expressionismus — Gestalten einer literarischen Bewegung / Hrsg. Friedmann H., Mann O. Heidelberg: W. Rothe-Verlag, 1956. 375 S.
- Expressionismus und Kulturkrise / Hrsg. Huppauß B. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983. 299 S.
- Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hrsg. Raabe P. Zürich: Arche, 1987. 319 S.
- Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. Raabe P. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. 422 S.
- Expressionismus. Literatur und Kunst 1910—1923. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. / Hrsg. Raabe P., Greve H. L. München: Albert Langen Georg Müller, 1960. 349 S.
- Expressionismus — Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung. Mannheimer Kolloquium / Hrsg. Meixner H., Vietta S. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. 106 S.
- Eykman Ch. Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. 2. erw. Aufl. Bonn: H. Bouvier und Co Verlag, 1969. 300 S.
- Eykman Ch. Zur Sozialphilosophie des Expressionismus // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1972. Bd 91. 4. Heft. S. 481—497.
- Eykman Ch. Denk- und Stilformen des Expressionismus. München: Francke, 1974. 192 S.
- Falk W. Impressionismus und Expressionismus // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern; München: Francke, 1969. S. 69—86.
- Falk W. Der erste moderne deutsche Roman: «Die drei Sprünge des Wang-Lun» von Alfred Döblin // ZfdPh. 1970. Bd 89. S. 510—531.
- Falk W. Der Kollektive Traum vom Krieg. Epochale Strukturen der deutschen Literatur zwischen «Naturalismus» und «Expressionismus». Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1977. 294 S.
- Froelich J. Liebe im Expressionismus. Eine Untersuchung der Lyrik in den Zeitschriften Die Aktion und Der Sturm vom 1910—1914. New York; Bern; Frankfurt / Main; Paris: Peter Lang, 1990. 204 S.
- Fußmann K. Malen gegen die Zeit // Die Maler der «Brücke». Sammlung Hermann Gerlinger. Stuttgart: DACO-Verlag Günter Blase, 1995. S. 78—81.
- Gedichte der «Menschheitsdämmerung». Interpretation expressionistischer Lyrik. Mit einer Einleitung von K. Pinthus / Hrsg. Denkler H. München: Fink, 1971. 292 S.
- Gehrke M. Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus. Diskussion von Thesen zur epochenspezifischen Qualität des Utopischen. Frankfurt / Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang, 1990. 437 S.

- Giese P. Ch.* Interpretationshilfen. Lyrik des Expressionismus. Stuttgart, Dresden: Ernst Klett Verlag, 1993. 235 S.
- Goll I.* Vorwort // Films. Verse von Tristan Torsi. Berlin-Scharlottenburg: Verlag der expressionistischen Hefte, 1914. 16 S.
- Goll I.* Der Expressionismus stirbt // Theorie des Expressionismus / Hrsg. Best O. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994. S. 225—228.
- Goll I.* Expressionismus // Literaturrevolution 1910—1925 Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. Pörtlner P. Darmstadt; Neuwied; Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1961. Bd 2: Zur Begriffsbestimmung der «Ismen». S. 177.
- Große W.* Expressionistische Lyrik: Kommentare, Diskussionsaspekte und Anregungen für produktionsorientiertes Lesen. Hollfeld: Beyer, 1996. 123 S.
- Habereder J.* Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt / Main; Bern: Verlag Peter D. Lang, 1981. 321 S.
- Haftmann W.* Maß und Form in der modernen Malerei // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1970. S. 226—249.
- Hahnl H. H.* Vergessene Literaten. Fünfzig österreichische Lebensschicksale. Wien: Österreichischer Bücherverlag, 1984. 215 S.
- Hatvani P.* Versuch über den Expressionismus // Theorie des Expressionismus / Hrsg. Best O. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994. S. 68—73.
- Hatvani P.* Zeitbild // Ibid. S. 228—234.
- Heselhaus C.* Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf: Bagel, 1961. 480S.
- Hillebrand B.* Expressionismus als Anspruch. Zur Theorie der expressionistischen Lyrik // Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1977. Bd 96. Heft 1. S. 234—269.
- Hiller K.* Begegnungen mit «Expressionisten» // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. Raabe P. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. 24—35.
- Hiller K.* Die Weisheit der Langeweile. Eine Zeit- und Streitschrift: In 2 Bd. Leipzig: K. Wolff Verlag, 1913. Bd 1. 250 S.; Bd 2. 199 S.
- Hiller K.* Leben gegen die Zeit. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1969—1973. Bd 1: Logos. 421 S.; Bd 2: Eros. 190 S.
- Hiller K.* Der Aufbruch zum Paradies. Sätze. Bibliothek des Expressionismus. Nachdruck der Ausgabe: München: Kurt Wolff Verlag, 1922. Nendeln: Kraus Reprint, 1973. 163 S.
- Hohendahl P. U.* Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg: Winter, 1967. 303 S.
- Hucke K.-H.* Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1980. 298 S.
- Huebner F. M.* Krieg und Expressionismus // Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. Pörtlner P. Bd 1: Zur Ästhetik und Poetik. Darmstadt; Neuwied; Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1960. S. 178—181.
- Huebner F. M.* Der Expressionismus in Deutschland // Theorie des Expressionismus / Hrsg. Best O. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994. S. 37—51.
- Huelsenbeck R.* Was wollte Expressionismus // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910—1920 / Hrsg. Anz Th., Stark M. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 123—130.
- Ich schneide die Zeit aus.* Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» 1911—1918 / Hrsg. Raabe P. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1964. 386 S.

- Index Expressionismus*. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910—1925: In 18 Bd. / Hrsg. Raabe P. Nendeln, Liechtenstein: Kraus-Thomson Organisation Limited, 1972.
- Jacob H. E.* Berlin — Vorkriegsdichtung und Lebensgefühl // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. Raabe P. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. S. 15—19.
- Jens I.* Expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1997. 200 S.
- Joost J.* Korrespondenzbeziehungen zwischen bildender Kunst und Literatur im Expressionismus // Germanistentag 1989. Vortragsmanuskripte und Materialien / Hrsg. Hoppe A., Wolff J. Stuttgart, 1989. S. 312—329.
- Kaes A.* Expressionismus in Amerika. Rezeption und Innovation. Tübingen: Niemeyer, 1975. 162 S.
- Kaes A.* Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909—1929. Tübingen, Niemeyer, 1978. 200 S.
- Kahler E. von.* Die Prosa des Expressionismus // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1970. S. 157—178.
- Kemper H.-G.* Vom Expressionismus zum Dadaismus. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag GmbH, 1974. 242 S.
- Knapp G. P.* Die Literatur des deutschen Expressionismus: Einführung — Bestandsaufnahme — Kritik. München: Beck, 1979. 230 S.
- Knobloch H.-J.* Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Bern; Frankfurt / Main: Lang, 1975. 337 S.
- Kohtes M.* Literarische Abenteuer. Dreizehn Portraits von Michael Kohtes. Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag, 1996. 161 S.
- Kolinsky E.* Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik: Eine Analyse expressionistischer Zeitschriften (1910—1920). Stuttgart: Metzler, 1970. 232 S.
- Korte H.* Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1981. 248 S.
- Korte H.* Heilige Scharen. Das Prozessionsmotiv im literarischen Expressionismus // Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jahrgang 15. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1984. S. 31—49
- Krahmer C.* Barlach. Hamburg: Rowohlt, 1993. 158 S.
- Lammert E.* Das expressionistische Verkündigungs-drama // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1970. S. 138—156.
- Langer J.* Der blaue Reiter // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1970. S. 200—225.
- Leonhard R.* Marinetti in Berlin // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen / Hrsg. Raabe P. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. S. 121—124.
- Literatur-Revolution* 1910—1925. Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. Pörtlner P. Neuwied; Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1960—1961. Bd 1: Zur Ästhetik und Poetik. 503 S.; Bd 2: Zur Begriffsbestimmung der «Ismen». 613 S.
- Loewenson E.* Die Däcadence der Zeit und der Aufruf des neuen Club // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910—1920 / Hrsg. Anz Th., Stark M. Mit Einleitung und Kommentaren. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 198—203.
- Lohner E.* Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien / Hrsg. Rothe W. Bern; München: Francke Verlag, 1969. S. 107—126.
- Lohner E.* Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus. Gestalten einer literarischen

- Bewegung / Hrsg. Friedmann H., Mann O. Heidelberg: W. Rothe-Verlag, 1956. S. 57—83.
- Loquai F.* Geschwindigkeitsphantasien im Futurismus und Expressionismus // Die Modernität des Expressionismus / Hrsg. Anz Th., Stark M. Stuttgart. Weimar: Metzler, 1994. S. 76—94.
- Lukacs G.* Größe und Verfall des Expressionismus // Der Kampf um eine literarische Bewegung / Hrsg. Raabe P. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1965. S. 254—273.
- Maier-Metz H.* Expressionismus-Dada-Agitprop. Zur Entwicklung des Malik-Kreises in Berlin 1912—1924. Frankfurt / Main; Bern; New York; Nancy: Peter Lang, 1984. 532 S.
- Marc F.* Die «Wilden» Deutschlands // Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente. Manifeste. Programme / Hrsg. Pörtner P. Bd 1: Zur Ästhetik und Poetik. Darmstadt; Neuwied; Berlin: Herrmann Luchterhand Verlag, 1960. S. 242—244.
- Marcuse L.* Ein bißchen Sintflut // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1965. S. 300—305.
- Marinetti F. T.* Gründung und Manifest des Futurismus // Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909—1938) / Hrsg. Asholt W., Fanders W. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 1995. S. 3—7.
- Marinetti F. T.* Technisches Manifest der futuristischen Literatur // Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909—1938) / Hrsg. Asholt W., Fanders W. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 1995. S. 24—27.
- Martens G.* Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. Berlin; Köln; Mainz; Stuttgart: Kolhammer, 1971. 307 S.
- Martini F.* Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. 2. Aufl. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1956. 529 S.
- Martini F.* Der Expressionismus als dichterische Bewegung // Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus / Hrsg. Rötzer H. G. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. S. 139—179.
- Matsche F.* Grosstadt in der Malerei des Expressionismus. Am Beispiel E. L. Kirchner // Die Modernität des Expressionismus / Hrsg. Anz Th., Stark M. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994. S. 95—141.
- Mautz K.* Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik // Dvjs. 31. 1957. S. 198—240.
- Meseure A.* August Macke. 1887 — 1914. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993. 96 S.
- Metzner J.* Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang. Das Verhältnis von Wahnbildung und literarischer Imagination. Tübingen: Niemeyer, 1976. 286 S.
- Meurer R.* Gedichte des Expressionismus: Interpretationen von R. Meurer. 1. Aufl. München: Oldenburg, 1988. 119 S.
- Mühsam E.* Revolution // Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910—1920. Mit Einleitung und Kommentaren / Hrsg. Anz Th., Stark M. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 130.
- Muschg W.* Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München: Piper. 1969. 379 S.
- Oehm H.* Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993. 294 S.
- Partsch S.* Franz Marc. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993. 96 S.
- Paulsen W.* Deutsche Literatur des Expressionismus / Hrsg. Roloff H. G. Bonn; Frankfurt/M.; New York: Langs Germanistische Lehrbuchsammlung, Bd 40. 1983. 234 S.
- Paulsen W.* Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Mit einem Anhang: Das dichterische und das essayistische Werk Georg Kaisers. Eine historisch-kritische Bibliographie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960. 184 S.
- Perkins G. C.* Einleitung // Expressionismus. Eine Bibliographie zeitgenössischer Dokumente 1910 — 1925. Zürich: Arche, 1971. S. 10.

- Pfemfert F.* Die Deutschsprechung Nietzsches. Ein Protest von F. Pfemfert // Das Aktionsbuch / Hrsg. Pfemfert F. Berlin Wilmersdorf, 1917. S 185 —189.
- Phantasien* über den Wahnsinn: expressionistische Texte / Hrsg. Anz Th. München, Wien: Hanser, 1980. 175 S.
- Picard M.* Expressionismus // Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994. S. 73—79.
- Pinthus K.* Rede für die Zukunft // Der Aktivismus 1915—1920 / Hrsg. Rothe W. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1969. S 116 — 133.
- Prosa* des Expressionismus / Hrsg. Martini F. Stuttgart: Philipp Reclam, 1993. 319 S.
- Raabe P.* Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. 2. verbess. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1992. 1049 S.
- Raabe P.* Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910—1921. Stuttgart: Metzler, 1964. 263 S.
- Raabe P.* Der Expressionismus als historisches Phänomen // Der Deutschunterricht. Jg. 17. 1965. Heft 2. S. 5—20.
- Rietzschel Th.* Ein sensationeller Fund. Der Koffer aus dem Keller // Nachrichten und Berichte aus der Bundesrepublik Deutschland. Bonn: Inter Nationes, 1995. ¹ 5 S. 18—19.
- Rölleke H.* Die Stadt bei Stadler, Heim und Trakl. Philologische Studien und Quellen. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1988. 290 S.
- Rothel H. K.* Die Brücke // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten / Hrsg. Steffen H. Göttingen: Vanderhoeck, Ruprecht, 1970. S. 179—199.
- Rubiner L.* Künstler bauen Barrikaden. Texte und Manifeste 1908—1919 / Hrsg. Haug W. Darmstadt: Luchterhand-Literaturverlag, 1988. 240 S.
- Rubiner L.* Der Dichter greift in die Politik. Leipzig: Philipp Reclam, 1976. 382 S.
- Schecker M.* Textsorten in der Literatur. Eine Studie zu Gedichten des Kondor. Europäische Hochschulschriften Reihe A. Frankfurt / Main; Bern; Las Vegas: Peter Lang, 1977. Bd 158. 97 S.
- Scheuer H.* Expressionismus und die Moderne // Der Deutschunterricht. Jg. 42. 1990. Heft 2. S. 3—7.
- Schneider K. L.* Probleme der Edition expressionistischer Dichtung // ZdPh. Sonderheft 1965. № 84. S. 41—47.
- Schneider K. L.* Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakles, E. Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1961. 184 S.
- Schneider K. L.* Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1967.
- Schreyer L.* Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild? München: Langen-Müller, 1956. 295 S.
- Schubert D.* Die Kunst Lehmbrucks. Dresden: Verlag der Kunst, 1990. 336 S.
- Sekunde* durch Hirn: 21 expressionistische Erzähler. Leipzig: Philipp Reclam, 1982. 379 S.
- Serke J.* Die verbrannten Dichter. Lebensgeschichten und Dokumente. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 1992. 409 S.
- Simmel G.* Die Großstadt und das Geistesleben // Lyrik des Expressionismus / Hrsg. Vietta S. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. S. 10—16.
- Sokel W.* Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Langen, Müller, 1960. 306 S.
- Sokel W.* Probleme der Moderne: Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Tübingen: Niemeyer, 1983. 498 S.

- Stadler E. Neuland // Nietzsche und die deutsche Literatur / Hrsg. Hillebrand B. Tübingen: Max Niemeyer, 1978. Bd 1: Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873 — 1963. S. 140.
- Stark M. «Uns ist die Klassik ein Muster ohne Wert»: Zur expressionistischen Provokation der autoritären Aneignung von Tradition // Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß / Hrsg. Richter K., Schönert J. Stuttgart: Metzler, 1983. S. 356—378.
- Stark M. Für und wider Expressionismus. Die Entstehung der Intellektuellendebatte in der deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzler, 1982. 338 S.
- Stuckenschmidt H. H. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1970. S. 250—268.
- Sydow E. von. Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus // Neue Blätter für Kunst und Dichtung 1. Januarheft 1919. S. 193—199.
- Sydow E. von. Der doppelte Ursprung des deutschen Expressionismus // Neue Blätter für Kunst und Dichtung 1. Februarheft 1919. S. 227—229.
- Szitty E. Das Kuriositäten-Kabinett. Konstanz: Verlag Clemens Zerling, 1923. 303 S.
- Theorie des Expressionismus / Hrsg. Best O. Stuttgart: Reclam, 1976. 296 S.
- Thomke H. Hymnische Dichtungen im Expressionismus. Bern; München: Francke Verlag, 1972. 319 S.
- Verboten und verbrannt. Deutsche Literatur 12 Jahre unterdrückt. Neuauflage / Hrsg. Drews R., Kantorowicz A. Berlin, München: Verlegt bei Kindler, 1983. 300 S.
- Vietta S. Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage // DVjs für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 48 Jg. Stuttgart: Metzler. 1974. Bd 48. Heft 2. S. 354—373.
- Vietta S. Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler, 1992. 361 S.
- Vietta S. Zweideutigkeit der Moderne. Nietzsches Kulturkritik. Expressionismus und literarische Moderne // Anz Th., Stark M. Die Modernität des Expressionismus. Stuttgart; Weimar: Metzler. 1994. S. 9—20.
- Vietta S. Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Verlag Gehlen. 1970. 211 S.
- Vietta S. Erster Weltkrieg und Militärgroteske // Ares und Dionysos. Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1981. S. 189—202.
- Vietta S., Kemper, H.-G. Expressionismus. 5. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. 464 S.
- Viviani A. Der expressionistische Raum als verfremdete Welt // ZfdPh. Bd 91. 1972. 4. Heft. S. 498—527.
- Viviani A. Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. 2. Aufl. München: Winkler Verlag, 1981. 187 S.
- Vogt P. Expressionismus. Deutsche Malerei 1905 bis 1920. Köln: Du Mont Buchverlag, 1990. 131 S.
- Walden H. Das Begriffliche in der Kunst // Theorie des Expressionismus / Hrsg. Best O. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994. S. 149—156.
- Walden N., Schreyer L. Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Baden-Baden: bei Woldemar Klein, 1954. 276 S.
- Wallas A. A. Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Analytische Bibliographie und Register: In 2 Bd. München; London; Paris: K. G. Saur Verlag, 1995.
- Wandrey U. Das Motiv des Krieges in der expressionistischen Lyrik. Hamburg: Hartmut Lüdke Verlag, 1972. 299 S.

- Wassily Kandinsky* / Hrsg. Müller H. Hamburg: Rowohlt, 1983. 470 S.
- Waszerka I.* Expressionismus — Kunst oder Weltanschauung? // Forum X. 1963. Heft 119. S. 546—548.
- Ziegler J.* Form und Subjektivität. Zur Gedichtsstruktur im frühen Expressionismus. Bonn: Bouvier, 1972. 243 S.

II. Экспрессионизм в историях немецкой литературы

- Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts* / Hrsg. Steinecke H. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1994. 909 S.
- Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. Von der Spätromantik bis zur Gegenwart* / Hrsg. Wiese B. von. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1962. 512 S.
- Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart* / Hrsg. Žmegač V. 2., unveränderte Aufl. Königstein/Ts.: Athenäum, 1985. Bd 2. 532 S.
- Geschichte der deutschen Literatur. Vom Naturalismus zum Expressionismus* / Hrsg. Bark J., Steinbach. D. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1984. Bd 4: Literatur des Kaiserreiches. 189 S.
- Glaser H.* Literatur des 20. Jhs. in Motiven. München: Verlag C. H. Beck, 1979. Bd 2: 1918 bis 1933. 392 S.
- Glaser H., Lehmann J., Lubos A.* Der Expressionismus // Wege der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung. 3. Aufl. Frankfurt / Main: Verlag Ullstein, 1963. 414 S.
- Glaser H. A.* Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hamburg: Rowohlt, 1982. Bd 8: Jahrhundertwende. Vom Naturalismus zum Expressionismus: 1889—1918. 410 S.
- Habicht W., Lange, W.-D.* Der Literatur Brockhaus: In 8 Bd. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Taschenbuchverlag, Bd 1. 1987.
- Hamann R., Hermand, J.* Epochen der deutschen Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Bd 5: Expressionismus. Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- Hinderer W.* Expressionismus // Geschichte der deutschen Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Philipp Reclam, 1983. S. 420—438.
- Hoffmann F. G., Rösch, H.* Im Strahlenbündel des Expressionismus (1910—1920) // Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung. 5. Aufl. Frankfurt / Main: Hirschgraben-Verlag, 1980. 424 S.
- Just K. G.* Das expressionistische Jahrzehnt // Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Geschichte der deutschen Literatur seit 1871. Bern, München: Francke, 1973. Bd 4. S. 273—372.
- Klein J.* Geschichte der deutschen Lyrik. Von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1957. 867 S.
- Lexikon der Autoren und Werke* / Hrsg. Wetzel Ch. Stuttgart; Düsseldorf; Berlin; Leipzig: Ernst Klett Schulbuchverlag, 1986. 321 S.
- Mönch W.* Deutsche Kultur von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Ereignisse — Gestalten — Strömungen. München: Max Hueber Verlag, 1962. 537 S.
- Rasch W.* Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967. 326 S.
- Rötzer H. G.* Das expressionistische Jahrzehnt // Geschichte der deutschen Literatur. Epochen. Autoren. Werke. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, 1992. S. 301—328.
- Schwarzenau D.* Rhythmus ist Leben — Leben ist Gott // 1000 deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Frankfurt / Main; Leipzig: Insel Verlag, 1994. Bd 6: Von Georg Trakl bis Gottfried Benn. S. 422 —423.
- Soergel A., Hohoff C.* Dichtung und Dichter der Zeit: In 2 Bd. Vom Naturalismus zur Gegenwart. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1963. Bd 1. 893 S.; Bd 2. 893 S.

Wiese B. von. Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Berlin: E. Schmidt, 1965. 524 S.

Witkop Ph. Die neue deutsche Lyrik. Leipzig; Berlin: Verlag von B. G. Tuebner, 1913. Bd 2: Novalis bis Liliencron. 380 S.

III. Критическая литература по отдельным авторам:

Benn, Gottfried.

Bockmann P. Gottfried Benn und die Sprache des Expressionismus // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten / Hrsg. Steffen H. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1970. S. 63—87.

Haupt J. Gottfried Benn und Johannes R. Becher. Eva Duographien. Europäische Verlagsanstalt, o. J. Bd 3. 150 S.

Huber-Thoma E. Die tragische Struktur in der Lyrik Gottfried Benns. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1983. 345 S.

Klemm G. Gottfried Benn. Dichtung und Deutung, Wuppertal, Barmen: Emil Müller Verlag, 1958. Heft 6. 114 S.

Lyon J. K., Inglis C. Konkordanz zur Lyrik Gottfried Benns. Heidelberg; New York: Georg Olms Verlag, 1971. 524 S.

Meister U. Sprache und lyrisches Ich: Zur Phänomenologie des Dichterischen bei G. Benn. Berlin: Schmidt-Verlag, 1983. 144 S.

Rumold R. Gottfried Benn und der Expressionismus. Provokation des Lesers: absolute Dichtung. Königstein/Ts.: Scriptor, 1982. 213 S.

Sanders-Brahms H. Gottfried Benn und Else Lasker-Schüler. Giselheer und Prinz Jussuf. Berlin Rowohlt, 1997. 191 S.

Wallmann J. Gottfried Benn. Genius der Deutschen. Mühlacker: Stieglitz-Verlag, E. Händle, 1965. 128 S.

Britting, Georg.

Bode D. Georg Britting. Geschichte seines Werkes. Stuttgart: J. B. Metzler, 1962. 166 S.

Brod, Max.

Pazi M. Max Brod. Werk und Persönlichkeit. Bonn: H. Bouvier und Co. Verlag, 1970. 77 S.

Döblin, Alfred.

Schröter, K. Döblin. Hamburg: Rowohlt, 1993. 158 S.

Engelke, Gerrit.

Gerrit Engelke. Arbeiter und Dichter 1890—1918 / Hrsg. Hüser F. Dortmund: Städtische Volksbüchereien, 1958. 44 S.

Ehrenstein, Albert.

Beigel A. Erlebnis und Flucht im Werk Albert Ehrensteins. Frankfurt / Main: Athenäum-

Verlag, 1972. 131 S.
Wallas A. A. Albert Ehrenstein. Mythenzerstörer und Muthenschöpfer. München: Klas Boer Verlag, 1994. 562 S.

Einstein, Carl.

Kraft H. Kunst und Wirklichkeit im Expressionismus. Mit einer Dokumentation zu Carl Einstein. Bebenhausen: Rotsch, 1972. 56 S.
Carl Einstein. Prophet der Avantgarde / Hrsg. Siebenhaar K. Berlin: Fannei, Walz Verlag, 1991. 91 S.

Hermann-Neiße, Max.

Max Hermann-Neisse. Verschollene und Vergessene / Hrsg. Grieger F. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1951. 99 S.
Hupka H. Im Fremden ungewollt Zuhause. München: Albert Langen, Georg Müller, O. J. 64 S.
Lorenz R. Max Hermann-Neiße // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern-München: Francke, 1969. S. 333—343.

Heym, Georg.

Damman G., Schneider K. L., Schoberl, I. Georg Heyms Gedicht «Der Krieg». Handschriften und Dokumente. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte und Rezeption. Heidelberg, 1978.
Mautz K. Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Frankfurt am Main: Athnäum-Verlag, 1961. 387 S.
Schünemann P. Georg Heym. Autorenbücher. München: Verlag C. H. Beck, 1986. 136 S.

Hoddis, Jakob van.

Hornbogen H. Jakob van Hoddis. Die Odyssee eines Verschollenen. München. Wien: Carl Hanser Verlag, 1986. 222 S.
Jakob van Hoddis. Dichtungen und Briefe. Zürich: Arche, 1987. 598 S.
Läufer B. Jakob van Hoddis: Der «Varietä»-Zyklus. Ein Beitrag zur Erforschung der frühexpressionistischen Großstadtlyrik. Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1992. 244 S.
Schneider H. Jakob van Hoddis. Ein Beitrag zur Erforschung des Expressionismus. Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Bern: Francke Verlag, 1967. Heft 35. 107 S.

Kafka, Franz.

Kraft H. Kafka: Wirklichkeit und Perspektive. 2. Aufl. Bern: P. Lang, 1983. 82 S.
Falk W. Franz Kafka und die Qual. Die Verwandlung ins Fremde // W. F. Leid und Verwandlung. Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1961. S. 101—112.
Schwarz S. Verbannung als Lebensform. Koordinaten eines literarischen Exils in Franz Kafkas «Trilogie der Einsamkeit». Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996. 275 S.

Kaiser, Georg.

Paulsen W. Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960. 184 S.

Kasack, Hermann.

Hermann Kasack — Leben und Werk / Hrsg. John H., Neumann L. Frankfurt / Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang Verlag, Bd 42. 1994.

Kornfeld, Paul.

Brod L. Ein vergessener Prager Dichter: Paul Kornfeld // Sudetenland. Jg. 27. 1985. S. 79 .

Pazi M. Paul Kornfeld und Berlin // Berlin und der Prager Kreis Würzburg: Königshausen, Neumann, 1991. S. 127—143.

Kronberg, Simon.

Tramer, H. Wiederbegegnung mit einem Dichter // Bulletin des Leo Baeck Institut. Jg. 4. Bd 14. August 1961. S. 97—100.

Lasker-Schüler, Else.

Bänsch D. Else Lasker-Schüler. Zur Kritik eines etablierten Bildes. Stuttgart: Metzler, 1971. 270 S.

Bauschinger S. Else Lasker-Schüler // Deutsche Dichter des 20. Jhs. Hrsg. von H. Steinecke. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1994. S. 74—84.

Hedgepeth S. M. «Überall blicke ich nach einem heimatlichen Boden aus». Exil im Werk E. Lasker-Schüler. New York; Washington; Bern; Frankfurt / Main; Berlin; Vienna; Paris: Peter Lang Verlag, 1994. 254 S.

Klüsener E. Lasker-Schüler. Hamburg: Rowohlt, 1996. 160 S.

Lasker-Schüler E. Ein Buch zum 100. Geburtstag der Dichterin. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1969. 238 S.

Lasker-Schüler E. Briefe an Karl Kraus. Hrsg. von A. Gehlhoff-Claes. Köln-Berlin: Kiepenheuer, Witsch, 1960. 198 S.

Liska V. Die Dichterin und das schelmische Erhabene. E. Lasker-Schülers Die Nächte Tino von Bagdad. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1998. 176 S.

Marc F. Botschaften an den Prinz Jussuf. Weyarn: Seehamer Verlag Galerie, 1997. 62 S.

Martini F. Else Lasker-Schüler. Dichtung und Glaube // Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. 2. Aufl Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1970. S. 5—24.

Schlocker G. Exkurs über Else Lasker-Schüler // Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Bern; München: Francke Verlag, 1967. Bd 1. S. 344—360.

Lichtenstein, Alfred.

Lichtenstein A. Zu meinem Gedicht «Die Dämmerung» // Pörtlner P. Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente. Manifeste. Programme. Neuwied; Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1960. Bd 1: Zur Ästhetik und Poetik. S. 242—244.

Rubiner, Ludwig.

Petersen K. Ludwig Rubiner. Eine Einführung mit Textauswahl und Bibliographie. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980. 257 S.

Sack, Gustav.

Eibl K. Die Sprachskepsis im Werk Gustav Sacks. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970. 162 S.
Gustav Sack. Verschollene und Vergessene. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl / Hrsg. Harbeck H. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1958. 102 S.

Schiebelhuth, Hans.

Hans Schibelhuth. Verschollene und Vergessene / Hrsg. Usinger F. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1967. 134 S.

Schreyer, Lothar.

Keith-Smith B. Lothar Schreyer. Ein vergessener Expressionist. Achtzehn Aufsätze über Leben und Werk mit unveröffentlichten Texten, 17 Abhandlungen und einer Bibliographie. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1990. 432 S.

Stadler, Ernst.

Hurlebusch K. Ernst Stadler — Autor expressiver Verhaltenheit und literarischer Vermittlung: eine Studie zu seinem 80. Todestag // ZfdPh. 1995. Heft 2. S. 219—239.

Sternheim, Carl.

Durzak M. Das expressionistische Drama. Carl Sternheim, Georg Kaiser. München: Nymphenburger Verlag, 1978. 197 S.
Linke M. Sternheim. Hamburg: Rowohlt, 1979. 174 S.

Stramm, August.

Mandalka K. August Stramm. Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Herzberg: Traugott Bautz, 1992. Dissertation Universität Düsseldorf, 1990.

Toller, Ernst.

Rothe W. Ernst Toller. Hamburg: Rowohlt, 1997. 153 S.

Trakl, Georg.

Basil O. Georg Trakl. Hamburg: Rowohlt-Verlag, 1965. 183 S.
Goldmann H. Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtung Georg

- Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1957. 215 S.
- Grimm R. Georg Trakls Verhältnis zum Rimbaud // Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. S. 271—313.
- Kemper H.-G. Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis. Inaugural-Dissertation an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 1970. 222 S.
- Methlagl W. Nietzsche und Trakl // Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposium. Innsbruck: Haymon-Verlag, 1995. 224 S.
- Schlocker G. Exkurs über Georg Trakl // Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Bern; München: Francke Verlag, 1967. Bd 1. S. 327—343.
- Wetzel H. Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1968. 195 S.
- Wetzel H. Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1971. 818 S.
- Zyklische Kompositionen in Georg Trakls Dichtung. Szegeder Symposium. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996. 299 S.

Wegner, Armin T.

- Nikisch R. M. G. Armin Wegner. Ein Dichter gegen die Macht. Grundlinien einer Biographie des Expressionisten und Weltreporters. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1982. 435 S.
- Wernicke-Rothmayer J. Armin T. Wegner. Gesellschaftserfahrung und literarisches Werk. Frankfurt / Main; Bern: Peter Lang, 1982. 435 S.

Werfel, Franz.

- Preisner R. Franz Werfel und Expressionismus // Berlin und der Prager Kreis. Würzburg: Königshausen; Neumann, 1991. 303 S.

Wolfenstein, Alfred.

- Fischer P. Alfred Wolfenstein. Expressionismus und verendende Kunst. München: Fink Verlag, 1968. 251 S.
- Verschollene und Vergessene. Alfred Wolfenstein / Hrsg. Mumm C. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1955. 85 S.

IV. Ницше и экспрессионизм

- Aschheim S. E.* Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1996. 385 S.
- Benn G.* Nietzsche—nach fünfzig Jahren // Werke: In 4 Bd. 3. Aufl. Wiesbaden: Limes Verlag, 1965. Bd 1. S. 482—493.
- Bertram E.* Nietzsche. Versuch einer Mythologie. 6. Aufl. Berlin: bei Georg Bondi, 1922. 368 S.
- Böckmann P.* Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur // DVjS 27. 1953. S. 77—101.
- Boning Th.* Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1988. 518 S.
- Frenzel I.* Friedrich Nietzsche. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 26. Aufl. Hamburg: Rowohlt, 1994. 154 S.
- Hillebrand B.* Artistik und Auftrag. Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche. München:

- Nymphenburger Verlagshandlung, 1966. 203 S.
- Hillebrand B.* Gottfried Benn und Friedrich Nietzsche // Nietzsche und die deutsche Literatur. Tübingen: Max Niemeyer, 1978. Bd 2. S. 185—211.
- Nietzsche und die deutsche Literatur* / Hrsg. Hillebrand B. Tübingen: Max Niemeyer, 1978. Bd 1: Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873—1963. 378 S.; Bd 2: Forschungsergebnisse. 238 S.
- Huebner F. M.* Nietzsches Bild // Der Sturm. Jg. 1. Kraus-Reprint, 1910—1911. S. 349—350.
- Martens G.* Im Aufbruch das Ziel. Nietzsches Wirkung im Expressionismus // Nietzsche. Werk und Wirkung / Hrsg. Steffen H. Kleine Vandenhoeck-Reihe, 139. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1974. S. 115—166.
- Martens G.* Nietzsches Wirkung im Expressionismus // Nietzsche und die deutsche Literatur. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1978. Bd 2. S. 35—82.
- Meyer Th.* Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff. Tübingen: Francke, 1991. 836 S.
- Meyer Th.* Nietzsche und die Kunst. Tübingen; Basel: A. Francke Verlag, 1993. 487 S.
- Müller Th.* Die Poetik der Philosophie: Das Prinzip des Perspektivismus bei Nietzsche. Frankfurt am Main: Campus, 1995. 275 S.
- Nietzsche.* Werk und Wirkung / Hrsg. Steffen H. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1974. 166 S.
- Pütz P.* Thomas Mann und Nietzsche // Nietzsche. Werk und Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck, Ruprecht, 1974. S. 91—114.
- Schmehl A.* Der letzte Nietzsche // Die Weißen Blätter. Eine Monatsschrift. Jg. 4. 1917. Heft 5. S. 174.
- Simmel G.* Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus (1907) // G. S. Gesamtausgabe. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1995. Bd 10. S. 167—408.
- Stadler E.* Geschichte der deutschen Lyrik der neusten Zeit. Bruchstück einer Vorlesung von 1914 // S. E. Dichtungen, Schriften, Briefe. München: Verlag C. H. Beck, 1983. S. 453—470.

V. Поэтика, лингвистика, эстетика, социология в экспрессионистской оптике

- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: «Художественная литература», 1990. 543 с.
- Зубова Л. В.* Поэзия М. Цветаевой. Лингвистический аспект. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. 263 с.
- Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
- Голомисток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 294 с.
- Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 318 с.
- Гуревич А. Я.* Средневековый мир. Культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. 396 с.
- Когоутек Ц.* Техника в композиции XX века. М.: Музыка, 1976. 376 с.
- Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // Ю. Л. О поэтах и поэзии. СПб: Искусство-СПб, 1996. С. 18—252.
- Маслова В. А.* Параметры экспрессивности текста // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. М.: Наука, 1991. С. 179—204.
- Неклюдова М. Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1991. 395 с.
- Ноздрина Л. А.* Грамматика и поэтика // Фил. науки, № 5—6. 1993. С. 59—69.
- Ноздрина Л. А.* Взаимодействие грамматических категорий в художественном тексте // Научные труды МГЛУ. Грамматика и речевая коммуникация. Вып. 401. М.: МЛГУ, 1992. с. 78—88.

- Очерки истории языка русской поэзии XX века: Поэтический язык и идеостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста* / Под ред. Григорьева В. Г. М.: Наука, 1990. 300 с.
- Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста* / Под ред. Красильникова Е. В. М.: Наука, 1993. 238 с.
- Понятие судьбы в контексте разных культур* / Под ред. Арутюновой Н. Д. М.: Наука, 1994. 318 с.
- Телия В. Н.* Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. М.: Наука, 1991. С. 36—66.
- Успенский Б. А.* Семиотика искусства. Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 357 с.
- Яковлева Е. С.* Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М.: Гнозис, 1994. 343 с.
- Anz Th.* Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur. Stuttgart: Metzler, 1989. 259 S.
- Ästhetische Moderne im Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik* / Hrsg. Vietta S., Kemper D. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998. 572 S.
- Bahr H.* Zur Überwindung des Naturalismus. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1968. 244 S.
- Bahr H.* Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt / Main: Literarische Anstalt Rütten, Loening, 1894. 325 S.
- Barthes R.* Fragmente einer Sprache der Liebe / Aus dem Französischen von H. Henschen. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1988. 279 S.
- Baßler M.* Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne, 1910—1916. Tübingen: Niemeyer, 1994. 250 S.
- Behler E.* Ironie und literarische Moderne. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh, 1997. 336 S.
- Bode Ch.* Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1988. 424 S.
- Burger H. O.* Von der Struktureinheit klassischer und moderner Lyrik // Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. S. 255—270
- Das Groteske in der Dichtung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. 332 S.
- Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und des 20. Jhs. Zur Dialektik der Moderne.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1988. 332 S.
- Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1968. 735 S.
- Eicher Th.* Was heißt (hier) Intermedialität? // Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1994. 220 S.
- Enzensberger H. M.* Museum der modernen Kunst. Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag, 1960. 421 S.
- Frank H. J.* Wie interpretiere ich ein Gedicht? Tübingen: Francke Verlag, 1991. 131 S.
- Friedrich H.* Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuauflage. Hamburg: Rowohlt, 1968. 320 S.
- Gehlen A.* Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt/ Main: Athenäum Verlag, 1960. 232 S.
- Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien.* Heidelberg: Winter Verlag, 1990. 243 S.
- Günter W.* Über die absolute Poesie. Zur geistigen Struktur neuerer Dichtung // Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966. S. 1—45.
- Hillebrand B.* Ästhetik des Nihilismus. Von der Romantik zum Modernismus. Stuttgart:

- Metzler, 1991. 237 S.
- Höllerer W. Nach der Menschheitsdämmerung // Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. S. 115—127.
- Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1985. 373 S.
- Kandinsky W. Die gesammelten Schriften. Bern: Benteli Verlag, 1980. Bd 1. 200 S.
- Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. Insbes. in der Malerei. Mit 8 Taf. u. 10 Originalholzschnitten. 3. Aufl. München: Piper Verlag, 1912. 125 S.
- Kayser W. Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. 2. Aufl. Oldenburg; Hamburg: Gerhardt Stalling Verlag, 1961. 288 S.
- Killy W. Elemente der Lyrik. München: C. H. Beck, 1972. 190 S.
- König R. Komplexe Gesellschaft // K. R. Soziologie. Frankfurt / Main: Fischer, 1968. 393 S.
- Liede A. Dichtung als Spiel: Studien zur Unsinnpoesie an den Grenzen der Sprache. Berlin: de Gruyter, 1963. Bd 1. 436 S.; Bd 2. 314 S.
- Kreuzer H. Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jh. bis zur Gegenwart. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1971. 438 S.
- Literatur und Methode. Zugänge zur Lyrik. Text- und Arbeitsbuch von Dr. E. Mittelberg. 2. Aufl. Frankfurt / Main: Cornelsen Verlag Hirschgraben, 1989. 128 S.
- Mach E. Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 323 S.
- Martini F. Der Expressionismus // Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Bd 1. Bern, München: Francke Verlag, 1967. S. 297—326.
- Mönch W. Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg: Kerle, 1955. 341 S.
- Muschg W. Eine dichterische Phantasie. Einführung in die Poetik. Bern; München: Francke, 1969. 180 S.
- Naumann G. Lyrik und Mimesis // Sprachen der Lyrik: Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag. Frankfurt / Main: Klostermann, 1975. S. 571—605.
- Neumann G. Die «absolute» Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel von Stefan Mallarmé und Paul Celan // Poetica 3. 1970. S. 188—225.
- Overath A. Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht. Stuttgart: J. B. Metzler, 1987. 233 S.
- Paulsen W. Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1991. 264 S.
- Rey W. H. Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik. Genesis. Theorie. Struktur. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1978. 398 S.
- Schlegel A. W. Vorlesung über das Sonett // Das deutsche Sonett. Dichtungen. Gattungspoetik. Dokumente. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969 S. 342—352.
- Schlütter H.-J. Sonett. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Willi Wittschier. Stuttgart: Metzler, 1979. 159 S.
- Schmidt G. Lyrische Sprache und normale Sprache // Sprachen der Lyrik: Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag. Frankfurt / Main: Klostermann, 1975. S. 731—750.
- Schwendter R. Theorie der Subkultur. Neuausgabe mit einem Nachwort sieben Jahre später. Frankfurt / Main: Syndikat, 1978. 419 S.
- Simmel G. Exkurs über den Fremden // G. S. Gesamtausgabe. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1992. Bd 11. S. 764—771.
- Sprachen der Lyrik: Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag. Frankfurt / Main: Klostermann, 1975. 953 S.
- Valentin K. Die Fremden // K. V. Sämtliche Werke: In 8 Bd. München, Zürich: Piper GmbH,

1996. Bd 4. S. 176—177.
- Weinrich H. Semantik der kühnen Metapher // DVjs 37. 1963. S. 32—344.
- Weinrich H. Sprache in Texten. Stuttgart: Klett Verlag, 1976. 356 S.
- Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. 4. Auflage. Berlin: Akademie Verlag, 1993. 334 S.
- Wingertzahn Ch. Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim. Mit einem Anhang unbekannter Texte. Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. St. Ingbert: Werner J. Röhrig Verlag, 1990. 702 S.
- Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Mit einem Vorwort zur Neuanalyse. München: R. Piper Verlag, 1959. 186 S.
- Zelle C. Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revision des schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995. 416 S.
- Zima P. V. Die Dekonstruktio(n). Einführung und Kritik. Tübingen; Basel: Francke Verlag, 1994. 251 S.
- Žmegač V. Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 1993. 298 S.

VI. Ксенология

- Adams M. Fremde Länder in der expressionistischen Lyrik // Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. München: indicium verlag, 1991—1992. Bd 9: Erfahrene und imaginäre Fremde. S. 96—101.
- Anz H. Die Zeit der anderen Auslegung. Überlegungen zum literarischen Diskurs der Entfremdung im Hinblick auf die Literatur der Existenz // Fremdheit. Entfremdung. Verfremdung. Akten des Interdisziplinären Symposiums Kopenhagen März 1990. Reihe A. Kongressberichte. Bern; Berlin; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1992. Bd 29. S. 131—152.
- Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990: In 11 Bd. München: indicium verlag, 1991—1992.
- Bloch E. Entfremdung, Verfremdung // E. B. Verfremdungen I. Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag, 1962. S. 81—90.
- Breger C. Ortlosigkeit des Fremden. «Zigeunerinnen» und «Zigeuner» in der deutschsprachigen Literatur um 1800. Köln: Böhlau Verlag, 1998. 423 S.
- Braungart G. Die Fremdheit der Sprache am Beginn der Moderne. Lebenskult, Ritual, Remythisierung, Mystik // Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. München: indicium verlag, 1991. Bd 6: Die Fremdheit in der Literatur. Rezeption. S. 116—127.
- Buchardt A. «...als die Lippe mir blutet vor Sprache». Zum Problem des Sprachzerfalls in Büchners «Lenz» und Celans «Gespräch im Gebirg» // Die Fremdheit der Sprache. Literatur im historischen Prozeß. Hamburg: Argument Verlag, 1988 S. 135—155.
- Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik / Hrsg. Wierlacher A. München: indicium verlag, München, 1985. 456 S.
- Das Fremde verstehen. Gespräche über Alltag, Normalität und Anormalität. Frankfurt, Paris: Quamran, 1982. 192 S.
- Demm E. Entfremdung durch «Mechanisierung» und Bürokratisierung. Die Kulturkritik Alfred Webers und des Stefan George-Kreises // Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. München: indicium verlag, 1991. Bd 9: Erfahrene und imaginäre Fremde. S.

- Die Fremdheit der Sprache. Literatur im historischen Prozeß. Argument-Sonderband AS 177.* Hamburg: Argument Verlag, 1988. 184 S.
- Eckmann B.* Fremdheit als ästhetisches Erlebnis // Fremdheit. Entfremdung. Verfremdung. Akten des Interdisziplinären Symposiums Kopenhagen März 1990. Reihe A. Kongressberichte. Bern; Berlin; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1992. Bd 29. S. 77—100.
- Entfremdete und Verfremdete. Eine schwere Kontroverse // Kulturgeschichte der Mißverständnisse. Studien zum Geistesleben.* Stuttgart: Philipp Reclam, 1997. S. 84—87.
- Fleischer M.* Das vertraut gewordene Fremde. Heinrich Eduard Jacobs Roman «Jacqueline und die Japaner» // Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. München: indicium verlag, 1991. Bd 9: Erfahrene und imaginäre Fremde. S. 475—480.
- Fremde und Fremdes in der Literatur. Gießener Arbeiten zur neuen deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd 16. / Hrsg. Jablonska J., Leibfried E.* Frankfurt / Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1996. 283 S.
- Fremderfahrung in Texten des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. LIR—Anglistische, germanistische, romanistische Studien. Bd 7.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1993. 167 S.
- Fremdes wahrnehmen — fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen im Mittelalter und frühen Neuzeit.* Stuttgart; Leipzig: S. Hirzel Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1997. 280 S.
- Fremdgänge. Eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache / Hrsg. Wierlacher A., Albrecht C.* Bonn: Inter Nationes, 1998. 192 S.
- Fremdheit als Problem und Programm. Die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997. Bd 14. 296 S.
- Fremdheit. Entfremdung. Verfremdung. Akten des Interdisziplinären Symposiums Kopenhagen März 1990. Reihe A. Kongressberichte.* Bern; Berlin; New York, Paris; Wien: Peter Lang, 1992. Bd 29. 185 S.
- Fritsch-Rößler W.* Pathos und Sympathie. Zur Erfahrung und Überwindung von Fremdheit in Gottfrieds «Tristan» // Fremdkörper — fremde Körper — Körperfremde. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema. Stuttgart: Helfant-Ed, 1992. S. 167—205.
- Gebhardt W.* Kulturekel und Selbstverlust als Motive von Fremdheitsbedarf. Zu unrevolutionären Ursprüngen expressionistischer Revolte // Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. München: indicium verlag, 1991. Bd 11: Interkulturelle Fremdheit. Revolution und Literatur. S. 267—278.
- Glaser H. A.* Heimat als Fremde // Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl, 1989. S. 329—345.
- Gräf S.* Ludwig Tieck // Fremde und Fremdes in der Literatur. Gießener Arbeiten zur neuen deutschen Literatur und Literaturwissenschaft. Frankfurt / Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1996. Bd 16. S. 91—100.
- Haslinger A.* Fremd im eigenen Lande. Avantgarde nach 1945 in Österreich // Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. München: indicium verlag, 1991. Bd 9: Erfahrene und imaginäre Fremde. S. 147—154.
- Hauser A.* Entfremdung // A. H. Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst. München: Verlag C. H. Beck, 1964. S. 93 ff.
- Hegel G. W. F.* Der sich entfremdete Geist. Die Bildung // H. G. W. F. Phänomenologie des Geistes. Theorie Werkausgabe. Werke: In 20 Bd. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1980. Bd 3. S. 359 ff.

- Hettlage R.* Der Fremde: Kulturmittel, Kulturbringer, Herausforderer der Kultur // Kulturtypen, Kulturcharaktere. Träger, Mittler und Stifter der Kultur. Schriften zur Kulturosoziologie. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1987. Bd 7. S. 25—44.
- Hinderer W.* Produzierte und erfahrene Fremde. Zu den Funktionen des Amerika-Themas bei Berthold Brecht. // Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik / Hrsg. Wierlacher A. München: indicium verlag, 1985. S. 47—64.
- Kaes A.* Das Unbehagen an der Moderne. Darstellung des Fremden im Film der Weimarer Republik // Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. München: indicium verlag, 1991. Bd 9: Erfahrene und imaginäre Fremde. S. 120—127.
- Knobloch H.-J.* Zwischen Revolution und Utopie. Der «neue Mensch» der Expressionisten // Ibid. Bd 11: Interkulturelle Fremdheit. Revolution und Literatur. S. 261—266.
- Knopf J.* Der Begriff «Entfremdung» im Marxismus // Fremdheit. Entfremdung. Verfremdung. Akten des Interdisziplinären Symposiums Kopenhagen März 1990. Reihe A. Kongressberichte. Bern; Berlin; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1992. Bd 29. S. 9—27.
- Kristeva J.* Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag, 1990. 213 S.
- Krusche D.* Fremde als Metapher // D. K. Literatur und Fremde: zur Hermeneutik kulturräumlicher Distanz. München: Indizium-Verlag, 1985. S. 44—58.
- Krusche D.* Palau-Verführung der Ferne. Zu dem Motivkomplex «Außer-Europa» in der Lyrik G. Benns // Ibid. S. 59—71.
- Krusche D.* Utopie und Allotopie. Zur Geschichte des Motivs der außereuropäischen Fremde in der Literatur // Ibid. S. 13—31.
- Krusche D.* Reisen. Verabredung mit der Fremde. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag, 1989. 209 S.
- Krusche D.* Die Kategorie der Fremde. Eine Problemskizze // Hermeneutik der Fremde. München: Indizium-Verlag, 1990. S. 13—31.
- Krusche D., Wierlacher A.* Hermeneutik der Fremde. München: Indizium-Verlag, 1990. 282 S.
- Krusche D.* Literatur und Fremde: zur Hermeneutik kulturräumlicher Distanz. München: Indizium-Verlag, 1985. S. 226.
- Leibfried E.* Was ist und heißt fremd. Beitrag zu einer Phänomenologie des Fremden // Fremde und Fremdes in der Literatur. Gießener Arbeiten zur neuen deutschen Literatur und Literaturwissenschaft. Frankfurt / Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1996. Bd 16. S. 9—22.
- Mittenzwei W.* Verfremdung — eine dialektische Methode zum Aufbau einer Figur // Verfremdung in der Literatur. Wege der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. S. Bd 551. 241—262.
- Ningel M.* Die Unzugänglichkeit des Eigenen. Zur Logik von Else Lasker-Schülers Umgang mit der Sprache // Die Fremdheit der Sprache. Literatur im historischen Prozeß. Argument-Sonderband AS 177. Hamburg: Argument Verlag, 1988. S. 103—116.
- Osterkamp E.* Das Eigene im Fremden // Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. München: indicium verlag, 1991. Bd 10: Vergangenheit bzw. Zukunft als Fremdes und Anderes. S. 394—400.
- Pelz A.* «Wohnbare» und «poröse» Fremde. Italien. Ein Reiseland für Doppelwissende // Ibid. Bd 9: Erfahrene und imaginäre Fremde. S. 229—238.
- Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik* / Hrsg. Wierlacher A. München: indicium verlag, 1987. 708 S.
- Pichl R.* Verfremdete Heimat — Heimat in der Verfremdung. Ingeborg Bachmanns «Drei Wege zum See» oder die Aufklärung eines topographischen Irrtums // Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Ger-

- manisten-Kongresses. Tokyo 1990. München: indicium verlag, 1991. Bd 9: Erfahrene und imaginäre Fremde. S. 447—454.
- Robertson R.* Heines orientalische Masken // Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. München: indicium verlag, 1991. Bd 10: Vergangenheit bzw. Zukunft als Fremdes und Anderes. S. 126—132.
- Surowska B.* Rilkes erste Rußlandreise. Die «Wendung ins eigentlich Eigene» // Ibid. S. 394—400.
- Tabbert-Jones G.* Das Exotische in Berthold Brechts «Im Dickicht der Städte» // Ibid. Bd 9: Erfahrene und imaginäre Fremde. S. 129—139.
- Thum B., Lawn-Thun E.* «Kultur-Programme» und «Kulturthemen» im Umgang mit Fremdkulturen // Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache / Hrsg. Wierlacher A. Heidelberg: Julius Gross Verlag, 1982. Bd 8. S. 1—38.
- Trommler F.* Die Autentizität des verlorenen Ich. Entwicklung im 20. Jh. // Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und des 20. Jhs. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Simposion. München: Fink Verlag, 1988. S. 319—332.
- Turk H.* Intertextualität als Form der Aneignung des Fremden // Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik / Hrsg. Wierlacher A. München: indicium verlag, 1987. S. 629—641.
- Übersetzung* als Repräsentation fremder Kulturen. Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997. Bd 12. 328 S.
- Verfremdung* in der Literatur. Wege der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. Bd 551. 464 S.
- Watrak J.* Das Fremde als Komponente des Begriffs der Heimat // Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. München: indicium verlag, 1991. Bd 2: Theorie der Alterität. S. 207—214.
- Wind H. C.* Fremdheit, Entfremdung und Verfremdung in theologischer Sicht // Fremdheit. Entfremdung. Verfremdung. Akten des Interdisziplinären Symposiums Kopenhagen März 1990. Reihe A. Kongressberichte. Bern; Berlin; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1992. Bd 29. S. 59—76.
- Weinrich H.* Wie fern ist die Fremde? Von der Hermeneutik zur interkulturellen Fremdheitsforschung // Hermeneutik der Fremde. München: Indicum-Verlag, 1990. S. 48—50.

VII. Литература других эпох и направлений в зеркале экспрессионизма

- Boëtius H.* Ich ist ein anderer. Das Leben des Arthur Rimbaud. Roman. Frankfurt / Main: by Vito von Eichborn GmbH Verlag KG. Taschenbuchausgabe, 1997. 253 S.
- Böschstein B.* Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende // Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. S. 271—313.
- Bonnefoy Y.* Rimbaud. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1994. 185 S.
- Büchner G.* Lenz. Text und Kommentar. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1998. 155 S.
- Durzak M.* Nachwirkungen Stefan Georges im Expressionismus // The German Quarterly. Published by The American Association of Teachers of German, Mai 1969. Vol. 42. № 3. S. 393—417.
- Foerster R. H.* Die Welt des Barock. München: Verlag Kurt Desch, 1970. 367 S.
- Fritz H.* Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels. Stuttgart: Metzler, 1969. 310 S.

- George S.* Das Jahr der Seele. Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung. 1. Aufl. Berlin: bei Georg Bondi, 1897. 141 S.
- Grimm R.* Georg Trakls Verhältnis zum Rimbaud // Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. S. 271—313.
- Hauck J.* Französische Lyrik der nachromantischen Moderne: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé // Die Literarische Moderne in Europa. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH, 1994. Bd 2: Formationen der literarischen Avantgarde. S. 165—187.
- Jost D.* Jugendstil und Expressionismus // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern; München: Francke, 1969. S. 87—106.
- Jost D.* Literarischer Jugendstil. Stuttgart: Metzler, 1969. 93 S.
- Jugendstil.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. 507 S.
- Hauptmann G.* Sämtliche Werke. Berlin; Frankfurt / Main: Propyläen Verlag, 1964. Bd 4: Lyrik. 1246 S.
- Hölderlin.* Werke und Briefe. Bd. Frankfurt / Main: Insel Verlag, 1969. 1: Gedichte. Hyperion. 466 S.
- Hoffmann E. T. A.* Der Sandmann // Märchen und Erzählungen. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1988. S. 131—166;
- Hofmannsthal H. von.* Ein Brief «Lord Chandos» // Gesammelte Werke. Frankfurt / Main: Fischer Verlag, 1951. Bd 2: Prosa. S. 7—22.
- Hofmannsthal H. von.* Gedichte und lyrische Dramen // Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Frankfurt / Main: Fischer Verlag, 1963. 545 S.
- Hofmannsthal H. von.* Das fremde Mädchen // Ibid. Dramen 3. Frankfurt / Main: Fischer Verlag, 1957. S. 105—113.
- Kafka F.* Die Verwandlung // Gesammelte Werke / Hrsg. Brod M. Lizenzausgabe von Schocken Books New York, 1946. Bd 3: Erzählungen. S. 7—142.
- Krüger E.* Todesphantasien Georg Heyms. Rezeption der Lyrik Baudlairs und Rimbauds. Berliner Beiträge zur neuen deutschen Literaturgeschichte. Frankfurt / Main; Berlin; Bern; New York Paris; Wien: Peter Lang, 1993. Bd 18. 316 S.
- Luther G.* Barocker Expressionismus? Zur Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik. The Hague, Paris: Stanford Studies in Germanistics and Slavics, Vol. 6. 1969;
- Lyrik des Jugendstils.* Stuttgart: Philipp Reclam, 1990. 95 S.
- Mann Th.* Gedanken im Kriege // Essays. Frankfurt / Main: S. Fischer, 1993. Bd 1: Frühlingsturm 1893—1918. S. 188—205.
- Mann Th.* Krankheit // Th. M. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Frankfurt / Main: Fischer Bücherei, 1968. Bd 1. S. 148—153.
- Musil R.* Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Hamburg: Rowohlt, 1955. 962 S.
- Novalis.* Heinrich von Ofterdingen. Zwei Theile // N. Werke: Tagebücher und Briefe. München; Wien: Karl Hansen Verlag, 1978. Bd 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe. S. 237—413.
- Novalis.* Hymnen an die Nacht // Ibid. S. 147—177.
- Rilke R. M.* Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge // R. R. M. Werke: In 4 Bd. Prosa und Dramen. Frankfurt / Main, Leipzig: Insel Verlag, 1996. S. 453—635.
- Rilke R. M.* Gedichte // Gesammelte Werke. Leipzig: Insel-Verlag, 1927. Bd 3. 482 S.
- Rimbaud A.* Poetische Werke. Eine Zeit in der Hölle. München: Matthes, Seiz Verlag, 1979. Bd 1: Licht-Spuren. 267 S.
- Tieck L.* Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Die Elfen. Stuttgart: Reclam, 1997. 79 S.
- Wackenroder W. H.* Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger. In zwey Hauptstücken // Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1991. Bd 1: Werke.

Zweig S. Arthur Rimbaud // Gesammelte Werke in Einzelbänden. Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902—1947. Frankfurt / Main: S. Fischer Verlag, 1990. S. 198—209.

VIII. Лирика немецкого экспрессионизма

Цитируемые поэтические сборники и собрания сочинений:

- Adler, Kurd.* Wiederkehr. Gedichte. Berlin-Wilmersdorf. Verlag die Aktion, 1918. 45 S.
- Amberger, Josef.* Der unendliche Weg. München: bei Heinrich F. S. Bachmair, 1914. 65 S.
- Arp, Hans.* ich bin in der natur geboren. Ausgewählte Gedichte. Zürich: Arche, 1986. 138 S.
- Ausleger, Gerhardt.* Ewig Tempel Mensch. Das neuste Gedicht. Heft 9. Dresden: Dresdner Verlag von 1917, 1918. S. 15.
- Baum, Peter.* Schützengrabenverse. Berlin: Verlag Sturm, 1916. 30S.
- Becher, Johannes R.* An Europa. Neue Gedichte. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1916. 134 S.
- Becher, Johannes R.* Ausgewählte Gedichte 1911—1918 // Gesammelte Werke. 1. Aufl. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag. 1966. Bd 1. 654 S.
- Behrens, Franz Richard.* Blutblüte. Gedichte. Berlin: Verlag der Sturm, 1917. 64 S.
- Benn, Gottfried.* Gesammelte Werke: In 4 Bd. 3. Aufl. Wiesbaden; München: Limes Verlag, 1965.
- Bischoff, Fritz Walter.* Gottwandrer. München: O. C. Recht Verlag, 1921. 58 S.
- Bischoff, Fritz Walter.* Die Gezeiten. Trier: Friedrich Lintz Verlag, 1925. 85 S.
- Blass, Ernst.* Die Straßen komme ich entlang geweht. Heidelberg: Verlag von Richard Weissbach, 1912. 71 S.
- Blass, Ernst.* Die Gedichte von Trennung und Licht. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1915. 47 S.
- Blass, Ernst.* Der offene Strom. Heidelberg: Verlag von Richard Weissbach, 1921. S. 53.
- Boldt, Paul.* Junge Pferde! Junge Pferde! / Hrsg. Minaty W. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1979. 234 S.
- Britting, Georg.* Gedichte 1919—1939. München: Nymphenburger Verlagshandlung GmbH, 1957. 219.
- Brod, Max.* Tagebuch in Versen. Berlin-Charlottenburg: Juncker Verlag, 1910. 92 S.
- Brod, Max.* Das Buch der Liebe. Gedichte. München: Kurt Wolff Verlag, 1921. 127 S.
- Burte, Hermann.* Patricia. Sonette. Berlin: Verlag von Wiegandt, Grieben (G. K. Sarasin), 1910. 168 S.
- Carossa, Hans.* Gedichte. Leipzig: Insel-Verlag, 1910. 48 S.
- Däubler, Theodor.* Attische Sonette. Leipzig: Insel-Verlag, 1924. 66 S.
- Döblin, Alfred.* Die drei Sprünge des Wang-Lun. Chinesischer Roman. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1960. 502 S.
- Döblin, Alfred.* Die Ermordung einer Butterblume. Ausgewählte Erzählungen 1910—1950. Olten; Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1960. 434 S.
- Drey, Arthur.* Der unendliche Mensch. Gedichte. Der jüngste Tag 68/69. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1919. 77 S.
- Ehrenbaum-Degele, Hans.* Gedichte. Leipzig: Insel-Verlag, 1917. 78 S.
- Ehrenstein, Albert.* Werke / Hrsg. Mittelman H. S. o. O. Klaus Boer Verlag, 1997. Bd 4/I: Gedichte. 381 S.; Bd 4/II. 337
- Einstein, Carl.* Der Snob // E. C. Werke. Berlin: Medusa Verlag Wölk, Schmid, 1980. Bd 1: 1908 — 1918. S. 23—27.
- Einstein, Carl.* Bebiquin oder die Dilettanten des Wunders // E. C. Werke. Berlin: Medusa Verlag Wölk, Schmid, 1980. Bd 1.: 1908 — 1918. S. 73—114.

- Engelke, Gerrit.* Das Gesamtwerk. Rhythmus des neuen Europa. München: Paul List Verlag, 1960. 606 S.
- Fischer, Richard.* Kriegsgedichte 1914. Leipzig: Xenienverlag, 1914. 14 S.
- Fischer, Richard.* Schrei in die Welt. Gedichte. Dresden: Dresdner Verlag von 1917, 1919. 24 S.
- Fuchs, Rudolf.* Der Meteor. Lyrische Bibliothek. Vierter Band. Heidelberg: Saturnverlag Hermann Meister, 1913. 16 ungez. Bl.
- Fuchs, Rudolf.* Die Karawane. Gedichte. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1918. 127 S.
- Goll, Yvan.* Dichtungen. Lyrik. Prosa. Drama. Darmstadt; Berlin; Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1960. 837 S.
- Gumpert, Martin.* Verkettung-Gedichte. Der jüngste Tag 38. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1917. 41 S.
- Gumpert, Martin.* Berichte aus der Fremde. New York 1937. Zürich: Arche, 1948. 30 S.
- Gumpert, Martin.* Heimkehr des Herzens. Gedichte. Potsdam: Verlag der Dichtung Gustav Kiepenheuer, 1921. 46 S.
- Habicht, Victor Curt.* Der Funke Gott. Gedichte. Hannover: Der Zweemann Verlag, 1919. 60 S.
- Hadviger, Victor.* Wenn unter uns ein Wanderer ist. Ausgewählte Gedichte. Berlin-Wilmersdorf: A. R. Meyer Verlag, 1912. 16 S.
- Harbeck, Hans.* Revolution. Gedichte. Das neuste Gedicht 16. Dresden: Dresdner Verlag von 1917, 1919. 19 S.
- Harbeck, Hans.* Der Vorhang. Sonette. Hamburg: Hanf, 1920. 55 S.
- Harbeck, Hans.* Die Jungfrau. Neue Sonette. Hamburg: Kayser Verlag, 1923. 22 S.
- Hardekopf, Ferdinand.* Gesammelte Dichtungen / Hrsg. Moor-Wittenbach E. Zürich: Arche, 1963. 122 S.
- Hasenclever, Walter.* Gedichte. Dramen. Prosa / Hrsg. Pinthus K. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1963. 518 S.
- Hatzfeld, Adolf von.* Gedichte. Leipzig: Im Xenien-Verlag, 1916. 43 S.
- Hatzfeld, Adolf von.* An Gott. Gedichte. Berlin: Paul Cassirer, 1919. 92 S.
- Hatzfeld, Adolf von.* Gedichte. Leipzig: Druck von Poeschel, Trepte, 1927. 21 S.
- Hatzfeld, Adolf von.* Franziskus und andere Dichtungen. Paderborn: Igel-Verlag Literatur, 1992. 253 S.
- Hennings, Emmy.* Die letzte Freude. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1913. 22 S.
- Hermann-Neiße, Max.* Gesammelte Werke: In 4 Bd. 1. Aufl. / Hrsg. Völker K. Frankfurt / Main: bei Zweitausendeins, 1986—1987.
- Herzfelde, Wieland.* Sulamith. Berlin: Heinz Barger-Verlag, 1917. o. S.
- Herzfelde, Wieland.* Zur Sache. Geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80. Berlin: Aufbau-Verlag, 1976. 523 S.
- Herzfelde, Wieland.* Blau und Rot. Gedichte. Leipzig: Insel-Verlag, 1986. 95 S.
- Heym, Georg.* Dichtungen und Schriften: In 4 Bd. / Hrsg. Schneider K. L. Hamburg; München: Verlag Heinrich Ellermann, 1960—1964.
- Heym, Georg.* Gedichte 1910—1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung / Hrsg. Dammann G., Martens G., Schneider K. L. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. Bd 1. 798 S.
- Heynicke, Kurt.* Rings fallen Sterne. Gedichte. Berlin: Verlag der Sturm, 1917. 64 S.
- Heynicke, Kurt.* Gottes Geigen. Gedichte. München: Roland-Verlag Dr. Albert Mundt, 1918. 47 S.
- Heynicke, Kurt.* Das namenlose Angesicht. Rhythmen aus Zeit und Ewigkeit. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1919. 96 S.
- Heynicke, Kurt.* Die hohe Ebene. Gedichte. Berlin: Verlegt bei Erich Reiss, 1921. 70 S.
- Hoddis, Jakob van.* Weltende. Dichtungen und Briefe. Zürich: Arche, 1987. 598 S.
- Janowitz, Franz.* Auf der Erde. Gedichte. München: Kurt Wolff Verlag, 1919. 94 S.

- Johst, Hanns.* Rolandsruf. Gedichte. München: Delphin Verlag, 1919. 40 S.
- Kanehl, Oskar.* Die Schande. Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1814—1918. Die Aktions-Lyrik / Hrsg. Pfemfert F. Berlin-Wilmersdorf: Verlag die Aktion, 1922. 30 S.
- Kasack, Hermann.* Der Mensch.. Verse. München: Roland-Verlag Dr. Albert Mundt, 1918. 70 S.
- Klabund.* Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Wien: Phaidon-Verlag, 1930. Bd 1: Lyrik. Balladen. Chansons. 324 S.
- Klemm, Wilhelm.* Aufforderung. Gesammelte Verse. Die Aktions-Lyrik / Hrsg. Pfemfert F. Berlin-Wilmersdorf: Verlag die Aktion, 1917. 120 S.
- Klemm, Wilhelm.* Ich lag in fremder Stube. Gesammelte Gedichte. München: Carl Hanser Verlag, 1981. 139 S.
- Kölwel, Gottfried.* Die frühe Landschaft. München: Roland-Verlag, 1917. 94 S.
- Landau, Lola.* Das Lied der Mutter. Charlottenburg: Felix Lehmann Verlag GmbH, 1919. 46 S.
- Landau, Lola.* Noch liebt mich die Erde. Gedichte. Bodman. Bodensee: Hohenstaufen-Verlag, 1969. 72 S.
- Lasker-Schüler, Else.* Die Gedichte 1902—1943. Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag, 1997. 439 S.
- Lichtenstein, Alfred.* Dichtungen. Zürich: Arche, 1989. 395 S.
- Loerke, Oskar.* Die Gedichte. Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag, 1983. 681 S.
- Lotz, Ernst Wilhelm.* Gedichte. Prosa. Briefe. Frühe Texte der Moderne. München: edition text & kritik, 1994. 245 S.
- Meyer, Alfred Richard.* Das Buch Hymen. Berlin-Wilmersdorf: Verlag A. R. Meyer, 1912. o. S.
- Mühsam, Erich.* Gedichte. Berlin: Verlag europäische ideen, 1983. 736 S.
- Mynona.* Hundert Bonbons. Sonette. München: Georg Müller, 1918. 104 S.
- Nebel, Otto.* Frühe Texte der Moderne: In 3 Bd. München: Edition Text und Kritik, 1979.
- Nebel, Otto.* Zuginsfeld 1918/1919. Darmstadt; Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1974. 180 S.
- Otten, Karl.* Herbstgesang. Gesammelte Gedichte. Neuwied; Berlin-Spandau: Hermann Luchterhand Verlag, 1961. 164 S.
- Picard, Jacob.* Das Ufer. Gedichte. Lyrische Bibliothek. Heidelberg: Saturn Verlag Hermann Meister, 1913. 20 ungez. Bl.
- Picard, Jacob.* Erschütterung. Gedichte. Heidelberg: Verlag Hermann Meister, 1920. 55 S.
- Rheiner, Walter.* Kokain. Lyrik, Prosa, Briefe. Leipzig: Reclam, 1985. 311 S.
- Rheiner, Walter.* Ich bin ein Mensch — ich fürchte mich. Vergessene Verse und Prosaversuche. Assenheim: Brennglas Verlag, 1986. 110 S.
- Rheinerhardt, Emil Alfons.* Tiefer als Liebe. Gedichte. Berlin: S. Fischer Verlag, 1919. 104 S.
- Rubiner, Ludwig.* Das himmlische Licht. Gedichte. Der jüngste Tag 33. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1916. 47 S.
- Rubiner, Ludwig; Eisenlohr, Friedrich; Hahn, Livingstone.* Kriminal-Sonette. Neuausgabe. Stuttgart; Bern; Wien: Scherz, 1962. 95 S.
- Sack, Gustav.* Gedichte 1913—1914. Die drei Reiter. Hamburg; München: Ellermann, 1958. 106 S.
- Schikele, Rene.* Weiss und Rot. Gedichte. Berlin: Paul Cassirer Verlag, 1910. 148 S.
- Schikele, Rene.* Die Leibwache. Gedichte. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1914. 102 S.
- Schikele, Rene.* Der Fremde. Roman. Berlin W. 9: Morgen-Verlag GmbH, 1909. 310 S.
- Schiebelhuth, Hans.* Lyrisches Vermächtnis. Darmstadt. Veröffentlichungen der Dt. Akademie für Sprache und Dichtung. Heidelberg; Darmstadt: Verlag Lambert Schneider, 1957. 97 S.
- Schilling, Heinar.* Mensch. Mond. Sterne. Gedichte. Das neuste Gedicht, Heft 1. Dresden: Dresdner Verlag von 1917, 1918. 16 S.
- Schilling, Heinar.* Freundschaft. Gedichte 1914—1919. Hannover; Leipzig: Paul Stegmann. Verlag die Silbergäule, 1921. 80 S.

- Schwitters, Kurt.* Eile ist des Witzes Weile. Stuttgart: Philipp Reclam, 1995. 160 S.
- Sonnenschein, Hugo.* Erde auf Erden. Wien, Prag, Leipzig: Verlag Ed. Strache, 1920. 31 S.
- Stadler, Ernst.* Dichtungen, Schriften, Briefe. Kritische Ausgabe. München: Verlag C. H. Beck, 1983. 906 S.
- Stadler, Ernst.* Der Aufbruch und andere Gedichte. Stuttgart: Philipp Reclam, 1996. 88 S.
- Stamm, Karl.* Der Aufbruch des Herzens. Zürich; Leipzig; Stuttgart: Rascher & Cie. A.- G Verlag, 1919, 70 S.
- Stramm, August.* Das Werk. Wiesbaden: Limes Verlag, 1963. 493 S.
- Stramm, August.* Gedichte. Prosa. Dramen. Briefe. Stuttgart: Philipp Reclam, 1997. 242 S.
- Trakl, Georg.* Dichtungen und Briefe: In 2 Bd. 2. Aufl. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1987. Bd 1. 585 S.; Bd 2. 829 S.
- Trakl, Georg.* Gedichte. Prosa. Briefe. St. Petersburg: Symposium, 1996. 639 S.
- Urzidil, Johannes.* Sturz der Verdammten. Gedichte. Der jüngste Tag 65. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1919. 43 S.
- Viertel, Berthold.* Die Spur. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1913. 58 S.
- Wagner, Friedrich Wilhelm.* Der Weg des Einsamen. Gedichte. München: Verlag von E. W. Bonsels & Co, 1912. 65 S.
- Wagner, Friedrich Wilhelm.* Untergang. Ein Buch Gedichte. Bad Kreuznach: Hofbuchdruckerei R. Voigtländer, Privatdruck, 1918. 61 S.
- Wagner, Friedrich Wilhelm.* Jungfrauen platzen männertoll. Ausgewählte Gedichte. Frühe Texte der Moderne. München: edition text & kritik GmbH, 1989. 167 S.
- Wegner, Arnim W.* Das Antlitz der Städte. Berlin: Egon Fleischer Verlag & Co, 1917. 109 S.
- Wegner, Arnim W.* Die Strassen mit Tausend Zielen. Dresden: Im Sibyllen-Verlag, 1924. 156 S.
- Werfel, Franz.* Das lyrische Werk. Frankfurt / Main: S. Fischer Verlag, 1967. 704 S.
- Wolfenstein, Alfred.* Werke. Mainz: v. Hase & Koehler Verlag, 1982. Bd 1: Gedichte. 475 S.
- Zech, Paul.* Das schwarze Revier. Gedichte. Elbersfeld, 1909. 28 S.
- Zech, Paul.* Vom schwarzen Revier zur neuen Welt. Gesammelte Gedichte. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1983. 157 S.

IX. Антологии экспрессионистской лирики в хронологической последовательности:

- Kondor.* Die lyrische Anthologie / Hrsg. Hiller K. Heidelberg: Verlag von Richard Weissbach, 1912.
- Flut* / Hrsg. Meister H. Heidelberg: Saturn-Verlag Hermann Meister, 1912. 148 S.
- Ballhaus* / Hrsg. Meyer A. R. Berlin-Wilmersdorf: A. R. Meyer (Lyrisches Flugblatt № 22), 1912. 8 unbez. Bl.
- Arkadia.* Ein Jarbuch für Dichtkunst / Hrsg. Brod M. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1913.
- Der Mistral.* Eine lyrische Anthologie / Hrsg. Meyer A. R. Berlin-Wilmersdorf: Paul Knorr Verlag, 1913. 72 S.
- Die Pforte.* Eine Anthologie Wiener Lyrik. Heidelberg: Saturn-Verlag Hermann Meister, 1913. 94 S.
- Insel-Almanach* auf das Jahr 1913. Leipzig: Im Insel-Verlag, 1913. 223 S.
- Aussaat.* Prosa und Verse einer neuen Jugend / Hrsg. Fontana O. M. Konstanz: Reuß & Itta, 1915. 74 S.
- Die Aktions-Lyrik.* Eine Anthologie 1914—1916 / Hrsg. Pfemfert F. Berlin-Wilmersdorf: Verlag die Aktion, 1916. 121 S.
- Das Aktionsbuch* / Hrsg. Pfemfert F. Berlin-Wilmersdorf: Verlag Aktion, 1917. 346 S.
- Sturm-Abende.* Ausgewählte Gedichte. Berlin: Verlag Sturm, 1918. 82 S.

- Menschliche Gedichte im Krieg* / Hrsg. Schikele R. Zürich : Max Rascher Verlag, 1918. 55 S.
- Kameraden der Menschheit. Dichtung zur Weltrevolution. Eine Sammlung* / Hrsg. Rubiner L. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919. 176 S.
- Buch der Toten* / Hrsg. Przygode W. München: Roland-Verlag, 1919. (1. Sonderdruck der Dichtung). 88 S.
- Der neue Frauenlob* / Hrsg. Meyer A. R. Berlin-Wilmersdorf: A. R. Meyer (Lyrisches Flugblatt), 1919. 12 Bl.
- Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus* / Hrsg. Pinthus K. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1920. 384 S.
- Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich* / Hrsg. Rheinhardt E. A. Wien; Prag; Leipzig: Verlag Ed. Strache, 1920. 356 S.
- Verkündigung. Anthologie junger Lyrik*. München: Roland Verlag Dr. Albert Mundt, 1921. 333 S.
- Die Dichtung. Folge 2. Buch 2* / Hrsg. Przygode W. Potsdam: Kiepenheuer, 1923.
- Verse der Lebenden. Deutsche Lyrik seit 1910* / Hrsg. Jacob H. E. Berlin: Propyläen Verlag, 1924. 207 S.
- Vermächtnis. Dichtungen. Letzte Aussprüche und Briefe der Toten des Weltkrieges* / Hrsg. Redslob E. Dresden: Wilhelm Limpert, 1930. 178 S.
- Expressionistische Dichtung. Vom Weltkrieg bis zur Gegenwart* / Hrsg. Walden H., Silbermann P. A. Berlin: Carl Heymanns Verlag, 1932. 82 S.
- Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada* / Hrsg. Benn G. Wiesbaden: Limes Verlag Max Niedermeyer, 1955. 233 S.
- Die Lyrik des Expressionismus. Voraussetzungen, Ergebnisse, Grenzen und Nachwirkungen* / Hrsg. Heselhaus C. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1956. 199 S.
- Expressionismus — grotesk* / Hrsg. Otten K. Zürich: Arche, 1962. 107 S.
- Expressionismus. Lyrik* / Hrsg. Reso M. Berlin-Weimar: Aufbau-Verlag, 1969. 700 S.
- Expressionismus in der Schweiz. Erzählende Prosa, Mischformen, Lyrik* / Hrsg. Stern M. Bern; Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 1981. 365 S.
- Lyrik des Expressionismus* / Hrsg. Vietta S. 3. Aufl. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1985. 274 S.
- Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde* / Hrsg. Wallas A. A. Linz; Wien: edition neue texte, 1988. 318 S.
- Schrei in die Welt. Expressionismus in Dresden* / Hrsg. Ludewig P. Zürich: Arche, 1990. 267 S.
- 131 expressionistische Gedichte* / Hrsg. Rühmkorf P. Neuausgabe. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1993. 159 S.
- Gedichte des Expressionismus* / Hrsg. Bode D. Stuttgart: Philipp Reclam, 1994. 261 S.

X. Прочие антологии немецкой лирики:

- Германский Орфей. Поэты Германии и Австрии XVIII-XX веков*. М.: Книга, 1993. 447 с.
- Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах*. М.: Радуга, 1988. 813 с.
- Berlin, mit deinen frechen Feuern. 100 Berlin-Gedichte* / Hrsg. Speier M. Stuttgart: Philipp Reclam, 1997. 142 S.
- Das deutsche Sonett. Dichtungen. Gattungspoetik. Dokumente* / Hrsg. Fechner J.-U. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969. 456 S.
- Das große deutsche Gedichtbuch* / Hrsg. Conrady K. O. Königstein: Athenäum-Verlag, 1985. 1148 S.
- Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart* / Hrsg. Rothe W. Stuttgart: Philipp Reclam, 1973. 523 S.

- Deutsche Liebeslyrik* / Hrsg. Wagener H. Stuttgart: Philipp Reclam, 1982. 429 S.
- Deutsche Sonette* / Hrsg. Kirchner H. Stuttgart: Philipp Reclam, 1979. 541 S.
- Deutsche Unsinnpoesie* / Hrsg. Dencker P. Stuttgart: Philipp Reclam, 1978. 447 S.
- Die schönsten Gedichte aus acht Jahrhunderten* / Hrsg. Stephenson C. Berlin-Schöneberg: Gebrüder Weiss Verlag, 1960. 528 S.
- Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts* / Hrsg. Holthusen H. E., Kemp F. München: Ebenhau-Harterid Vossen, 1959. 449 S.
- Lyrische Signaturen. Zeichen und Zeiten im deutschen Gedicht. Anthologie und Poetik des Gedichts* / Hrsg. Urbanek W. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, O. J. 547 S.
- Moderne deutsche Naturlyrik* / Hrsg. Marsch E. Stuttgart: Philipp Reclam, 1980. S. 336.

2-ое НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ,
исправленное и дополненное

ПЕСТОВА Наталья Васильевна
ЛИРИКА НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА:
ПРОФИЛИ ЧУЖЕСТИ

Редактор и корректор Л. Н. Лексина.

Компьютерная верстка А. Б. Арабтанов

В оформлении обложки использована репродукция открытки Ф. Марка
«Башня синих лошадей» (1912—1913)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:



Пестова Наталья Васильевна
Профессор кафедры немецкой филологии
Института иностранных языков
Уральского государственного педагогического университета,
доктор филологических наук.

В 1980 г. окончила немецкое отделение Московского государственного педагогического института им. Мориса Тореза и начала преподавательскую деятельность на факультете иностранных языков Свердловского государственного педагогического института.

В 1986 г. окончила аспирантуру и защитила кандидатскую диссертацию «Множественность грамматической нормы в поэтическом тексте» (научный руководитель профессор Евгения Иосифовна Шендельс) на кафедре стилистики и грамматики МГПИИЯ им. М.Тореза.

В 2000 г. защитила докторскую диссертацию «Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести».

К изданию готовится «Пособие по зарубежной литературе. Первая четверть XX-го века. Немецкий литературный экспрессионизм».

Учебное пособие представляет собой часть вузовского программного курса по зарубежной литературе XX-го века и предназначено для преподавателей зарубежной литературы, студентов старших курсов факультетов иностранных языков и романо-германской филологии, а также русского языка и литературы филологических вузов и аспирантов по научным специальностям: зарубежная литература, теория литературы, сравнительно-историческое, сопоставительное и типологическое языкознание, теория перевода. Пособие может быть использовано как в курсе лекций по зарубежной литературе, так и в рамках спецсеминаров всего спектра филологических специальностей (интерпретация текста, введение в литературоведение, теория литературы, теория и практика перевода, курс русской и зарубежной литературы первой четверти XX-го века) вузовского и послевузовского обучения.

Учебное пособие продолжает и расширяет исследование одного из наиболее значительных литературно-художественных направлений начала XX-го века, предпринятое автором в научной монографии «Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести», и адресуется широкому кругу филологов, исследующих исторические корни и теоретические основы литературы и искусства модернизма.

Наряду с представлением и анализом стилеобразующих моментов явления, оно открывает широкие перспективы для самостоятельного исследования в рамках выпускных квалификационных или диссертационных работ. Прежде всего, внимание сосредоточено на таких реалиях, персоналиях и топосах экспрессионизма, которые совершенно не представлены в отечественной научно-исследовательской литературе и являются результатом работы автора в университетских библиотеках Германии и Немецком литературном архиве (г. Марбах/Некар).

В пособие включены новые материалы по персоналиям, антологиям, книжным сериям, журналам, издательствам, кафе и кабаре экспрессионистского десятилетия в Германии, а также значительно пополнен библиографический список.

E-mail: npestova@r66.ru